

Wellesley College Wellesley College Digital Scholarship and Archive

Honors Thesis Collection

2016

El cuerpo floreciente: el surrealismo, la sexualidad, y la auto-creación queer en la poesía de Federico García Lorca

Laura Mayron
lmayron@wellesley.edu

Follow this and additional works at: <https://repository.wellesley.edu/thesiscollection>

Recommended Citation

Mayron, Laura, "El cuerpo floreciente: el surrealismo, la sexualidad, y la auto-creación queer en la poesía de Federico García Lorca" (2016). *Honors Thesis Collection*. 356.
<https://repository.wellesley.edu/thesiscollection/356>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Wellesley College Digital Scholarship and Archive. It has been accepted for inclusion in Honors Thesis Collection by an authorized administrator of Wellesley College Digital Scholarship and Archive. For more information, please contact ir@wellesley.edu.

El cuerpo floreciente: el surrealismo, la sexualidad, y la auto-creación *queer* en la poesía
de Federico García Lorca

Laura Mayron

Submitted in Partial Fulfillment
of the
Prerequisite for Honors
in Wellesley College Spanish Department

May 2016

© 2016 Laura Mayron

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todos los que me han apoyado durante este proceso tan largo, maravilloso, desafiante, y divertido.

Primero, extendiendo todo mi agradecimiento a mi consejera, Jill Syverson-Stork. Ha sido un placer enorme trabajar contigo durante el año pasado, y durante toda mi carrera en Wellesley. Nunca hubiera podido imaginar, al tomar esta primera clase en el departamento contigo, SPAN 262, que estaríamos juntas trabajando en esta tesis. Hubiera sido imposible escribir esta tesis sin tu ayuda—es tanto la tuya como la mía. Eres familia además de ser mi consejera, y no puedo imaginar esta tesis, ni mis cuatro años en Wellesley, sin tu amor, paciencia, y sabiduría. Gracias por todo.

Muchas gracias a todo el Departamento de Español, especialmente a Carlos Ramos, Nancy Hall, y Carlos Vega. El departamento es mi familia aquí—gracias a ellos, Wellesley se ha convertido de una escuela a un hogar. El departamento ha sido una parte enorme de mi carrera en Wellesley y seguro va ser parte de mi futuro. También, muchísimas gracias a todos mis profesores de Wellesley que me han ayudado, escuchado, e inspirado durante los últimos cuatro años, especialmente Octavio González, Yoon Sun Lee, y Erin Battat. Mi experiencia en Wellesley ha sido extraordinaria, y todo se lo debo a mis profesores fantásticos.

A mis queridos padres, mil besos y abrazos. Ustedes me inspiran con todo su amor, apoyo, e inteligencia. A mis amigas fantásticas de Wellesley y de todas partes, hubiera sido imposible sin ustedes. Gracias por las risas, los abrazos, y todo el apoyo moral.

Finalmente, dedico esta tesis a la memoria de Michael Russell, el profesor quien me ayudó a emprender este camino que iré siguiendo por toda la vida.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	1
INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO 1: “SAN MIGUEL (GRANADA)”	15
CAPÍTULO 2: “ODA A WALT WHITMAN”	28
CAPITULO 3: “PEQUEÑO VALS VIENÉS”	48
CONCLUSIÓN.....	63
BIBLIOGRAFÍA.....	67

Introducción

Federico García Lorca (1898-1936) es el poeta español moderno que mejor asimila toda la tradición literaria poética anterior. La poesía de Lorca recoge lo anecdótico y lo estilístico de los antiguos romances. Es fácil reconocer en su obra las repeticiones, los paralelismos, el impulso narrativo, y la imaginería tradicional. Más difícil es penetrar en el proceso de su creación literaria para ver cómo lo popular, lo tradicional, y lo andaluz se funden con las innovaciones técnicas derivadas del ambiente intelectual de su época, y se transmutan en una creación poética muy propia del poeta, lírica y dramática, cargada de emoción y misterio. En las palabras de Christopher Maurer, editor del volumen más reciente de su obra completa:

Rather more difficult to identify are the aesthetic qualities he admired in traditional poetry and hoped to capture in his own work. Foremost among them is a sense of mystery: the feeling of story half told and half understood (xlviii-xlix)

Es este sentimiento de misterio—un espacio abierto entre lo dicho y lo no expresado—lo que vincula este estudio.

Aunque Lorca murió al comienzo de la Guerra Civil Española en 1936, asesinado por simpatizantes fascistas, la exploración pública de su orientación sexual no vino hasta casi cincuenta años después, y había una proscripción de todas las obras de Lorca hasta 1953. Con los textos de Paul Binding (*Lorca: The Gay Imagination*), publicado en 1985, y Ángel Sahuquillo (*Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina*), publicado el año siguiente, salió a luz el análisis literario de las obras de Lorca en un contexto homosexual (Gibson 30-31). En los últimos treinta años, ha habido una explosión de crítica académica sobre la poesía lorquiana en este contexto de su sexualidad. Los artículos y libros de Ian Gibson han enriquecido la discusión del tema de

amor prohibido en Lorca estudiando, a fondo, las cartas, fotografías, obras de arte plástica del autor, correspondencia con su círculo artístico, postales, diarios, conferencias—para crear una biografía comprehensiva—desde su niñez hasta su muerte—que explora su identidad gay en el contexto de sus obras y en su vida personal. En esta tesis, examinaremos tres poemas de Federico García Lorca que, a nuestro ver, son fundamentales para comprender la trayectoria en la exteriorización de su identidad personal. Partiendo de las teorías literarias de Foucault, este estudio también se apoyará en la crítica del “queer theory” que empezó desde tarde en los ochenta con Judith Butler, Eve Sedgwick, Judith Jack Halberstam, Lauren Berlant, y Michael Warner, autores que analizan la manifestación de la sexualidad en el texto literario. Berlant y Warner, en su ensayo, *Sex in Public*, definieron el término *heteronormativity*: la heteronormatividad o la sexualidad obligatoria. Basada en sus investigaciones, la única expresión aceptada públicamente es la heterosexualidad y toda otra expresión sexual es prohibida o invisible. En *Epistemology of the Closet*, Sedgwick recoge y redefine la palabra *queer* para enfatizar la ambigüedad de la sexualidad, que no se puede expresar en un binario de heterosexualidad o homosexualidad. Partiendo de estos conceptos en el campo de estudios de género, utilizaremos el término “queer” para hablar del tema de la sexualidad en Lorca, porque no hay una palabra equivalente en español, recuperada por la comunidad LGBT (Lesbiana, Gay, Bisexual y Transgénero), para referirse a gente que no se identifica como heterosexual o que no se identifica con su género asignado al nacer.

Antes de que la obra poética de Lorca se examinara en el contexto de su sexualidad, fue apreciada por su utilización de elementos asociados con el simbolismo francés, el surrealismo, y otros “ismos” de procedencia Latinoamericana y española. El

surrealismo fue establecido como técnica formal por André Breton, crítico y poeta, en 1924. Breton publicó el primer *Manifiesto Surrealista* donde quiso definir tanto los procedimientos psíquicos como las metas del movimiento:

Surrealismo: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral (13).

El ímpetu subversivo y de liberación poética expresados en el *Manifiesto* encuentran su eco en los “ismos” vanguardistas en España. Vicente Huidobro, con su *Non servium* y su *Arte poética*, también deja huella con los españoles de la llamada Generación del 27: Jorge Guillén y Pedro Salinas, Gerardo Diego y Dámaso Alonso, Rafael Alberti y Federico García Lorca, y más tarde, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda. Todos estos poetas, como aconsejaba Ruben Darío, son antiguos y modernos. Absorben del Romancero y los Cancioneros, piden prestado de poetas renacentistas españoles como Garcilaso y Quevedo, aprenden de dramaturgos como Lope, hacen homenaje y asimilan lo plástico, lo sensual, lo conceptista, y lo exótico de Góngora. Funden todo esto con esa liberación formal y el viaje al interior que forman núcleo del movimiento surrealista. Como queda indicado en la definición de Bretón, el surrealismo tiene que ver con el ser y la mente, con los sentimientos, con el pensamiento en el proceso de formularse, con la influencia del sueño. El surrealismo fue muy radical para su época, y este radicalismo tiene que ver con la escritura de Lorca en varias maneras. Lorca nunca se identificó como surrealista, pero su influencia en sus obras no se puede negar. Sus técnicas estilísticas, y su actitud poética, comparten mucho con el movimiento surrealista. En la opinión de Martínez Nadal:

But if by “surrealism” we understand the use of unorthodox techniques that facilitate communication between the most intimate world of the artist and the outside world, the coexistence of dream and reality, the intercommunication of different levels, the elimination of the traditional conception of time and space, then Lorca...[would be] a singular exponent of the movement.

En las imágenes contrarias y sensuales de Lorca—en la yuxtaposición de lo material y lo irreal—en su énfasis en realidades y seres alternos—se percibe su deseo de acercarse a la realidad de una nueva manera. Escribe Christopher Maurer: “Poetry like Lorca’s exists to remind us of the inability of reason and language to fully ‘capture’ reality or experience” (ix). El juicio de Maurer se enlaza con esa idea del misterio, de lo no expresado, de lo inefable. Se vincula perfectamente con lo que dice Breton sobre el “dictado del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón”. En su obra poética Lorca parte de realidades objetivas, de referentes materiales, y—empleando todos los recursos simbólicos a su disposición—crea una nueva realidad imaginada cargada de emoción donde se dejan vislumbrar los “yoes” poéticos.

Ian Gibson, en *Lorca y el mundo gay*, distancia a Lorca de su yo poético. Hablando de unos textos tempranos de Lorca, Gibson dice: “El yo de estos escritos juveniles ha perdido al gran amor de su vida, fuera como fuese, exactamente, la experiencia amorosa del poeta llamado Federico García Lorca” (Gibson 69-70). Foucault ya había propuesto esta idea de la separación entre autor y voz literaria en su ensayo, “What is An Author?”, donde Foucault arguye que el autor es una construcción o una función que la lectora inventa, distanciada y diferenciada del autor que escribe la obra. Al referirse a los nombres de autores, Foucault opina: “we can conclude that, unlike a proper name, which moves from the interior of a discourse to the real person outside who produced it, the name of the author remains at the contours of texts—separating one from

the other” (1627-1628). Según Foucault, entonces, Federico García Lorca, permanece diferenciado de la identidad construida dentro del texto, su “author-function” (1628).

Jonathan Mayhew, autor y experto en Lorca, ha cuestionado esta idea de que la biografía de un autor no debe interferir con la lectura de su obra. Y concordando con la opinión de Mayhew, Smith dice lo siguiente:

To read Lorca in a Foucauldian way would be to resist the compulsion to erase difference and to make visible the multiple subjectivity confined with the single ‘individual’. This would not to be invert traditional criticism and claim that the writing subject is wholly absent from the text. Rather, it would be to suggest...that the proper name ‘Lorca’ arises in the gap or scission between mouthpiece and writer, in the variable space which always separates the two. (108)

Siguiendo las trayectorias de Mayhew y Smith, esta tesis pretende explorar ese espacio, “the gap or scission”, entre autor y voz poética: estudiaremos la biografía de Lorca para entender mejor su escritura queer, pero también reconoceremos un espacio afectivo que sirve de plataforma para la creación de esas máscaras poéticas que se proyectan dentro de la obra. Esta tesis no busca descartar a todos los estudios críticos centrados en la importancia de la biografía lorquiana para contextualizar a sus obras. Sin embargo, al explorar el desmontaje del yo a través de sus poemas, e identificar y analizar la creación de una variedad de voces lorquianas poéticas—seguiremos la trayectoria sugerida por Mayhew, quien ha señalado una transición entre la poesía más confesional de Lorca hacia un estilo más enmascarado. Este estilo más enmascarado apunta hacia ese espacio entre el autor verdadero e implicado, y supone la presencia de un autor en el proceso de crear varias versiones de su ser en su obra. La proyección de máscaras es también una forma de auto-creación, íntimamente ligada a las teorías de expresión de la sexualidad queer. Aunque muchos otros autores, como Mabrey, Mayhew, Sahuquillo y Binding y Bonaddio han considerado o la auto-creación de Lorca o la expresión queer de

Lorca, nadie ha combinado estas dos aproximaciones para examinar la intersección de la técnica surrealista y la sexualidad queer en la creación de los yoes alternativos de Lorca.

En el contexto de este estudio, es también importante reconocer queer como un término que no sólo se refiere a la sexualidad y el género, pero también a lo radical, lo fuera de las normas, en todos los sentidos. Al hablar de lo queer, en el libro *Saint Foucault*, David Halperin explica: “Queer is...whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. *There is nothing in particular to which it necessarily refers*. It is an identity without an essence” (62). Se puede ver aquí la intersección entre las técnicas y las metas del surrealismo y lo queer—el surrealismo también buscaba ir en contra de fórmulas aceptadas. Por lo tanto, podemos enlazar lo queer y el surrealismo como acercamientos parecidos, como explica Peter Dubé en la introducción a *A Madder Love*:

[Surrealism] hosted a wide variety of struggling viewpoints, saw a lot of schism and hurled accusations, and included queers of all kinds. To name just a few: Rene Crevel, Louis Aragon, Claude Cahun, Pierre Molinier. Moreover, in some ways it was very queer in its concerns. Consider for a moment that:

- Surrealism was a movement—like the stream of Gay Liberation that most interests us here—with desire at its very heart. And;
- Both were self-consciously interested in subjectivity and the way the mind operates;
- Finally, the two movements share an interest in the way these things—subjectivity and desire—affect the world (ix).

El surrealismo—y específicamente las técnicas literarias que emplea Lorca, entonces—se puede considerar como una forma de escritura queer debido a su radicalismo. Por consiguiente, la postura de esta tesis será que la escritura de Lorca es queer porque responde a estas dos definiciones: Lorca produce literatura queer en su estilo y también en su contenido. Analizaremos los poemas de Lorca cómo expresión subversiva: emoción dramatizada y evocada por medio de lo sensorial, cargado de deseo.

El deseo es especialmente clave en este estudio porque combina lo queer y lo surrealista; según Dubé, el deseo está al centro de los dos movimientos:

The surrealists saw love and eroticism as revolutionary, a matter sufficiently important to be a basis for the new way of life they were developing for themselves... This belief in the political and personal importance of desire is a trait they can arguably be said to share with the early gay radicals. It is apparent in many seminal queer texts (xi).

Así, en las páginas siguientes exploraremos cómo Lorca expresa su sexualidad en su arte, a veces mediante símbolos convencionales en contextos inesperados que provocan nuevos discursos sobre la multiplicidad de identidades prohibidas por la política española de la época. Veremos su “amor y erotismo”, como señala Dubé, a través de varios símbolos repetidos en los tres poemas seleccionados. Nos enfocaremos en la escritura de Lorca empezando con la publicación de *Romancero gitano* en 1928, hasta su escritura sobre Nueva York, que él siguió editando en España antes de su muerte trágica en 1936. Este periodo fue especialmente fructífero para el joven poeta; pasó varios de estos años en la Residencia de Estudiantes en Madrid, fundado en 1910, asociado con La Institución Libre de Enseñanza, y producto directo de las ideas filosóficas y educativas de Francisco Giner de los Ríos, mentor y amigo de Lorca. Giner de los Ríos había invitado al joven poeta a acompañarle en su viaje a Nueva York, una experiencia que Lorca llegará a reconocer como una de las más penosas pero más importantes de su vida. De regreso a España, Lorca vivió, escribió, dio conciertos y compartió espacio con otros poetas y artistas como Guillén, Salinas, Manuel de Falla, Salvador Dalí, Alberti. Sin embargo, según Gibson “no era nada fácil ser gay en la Residencia. Y eso que la Residencia...era el espacio más liberal de toda España” (117). Esto ayuda a explicar la angustia que sentía Lorca en cuanto a su sexualidad, especialmente en una España de

crecientes tensiones, divisiones, y polarizaciones, y prohibiciones. Estas angustias, preguntas, y dificultadas que Lorca tenía con su orientación sexual dejan huella en sus obras—forman parte de ese misterio, de la tensión entre lo dicho y lo no articulado—y veremos la trayectoria de tanto la autocensura como la expresión de su deseo homosexual a través de sus poemas, que nos llevarán a Granada, Nueva York, y Viena.

Desde la poesía que brota de su ambiente natal en Andalucía hasta llegar a sus poemas en Nueva York, la tesis se centrará en los yoes proyectados en espacios inventados pero vinculados a estos ambientes diferentes. Como ejemplo del estilo tradicional del romance, analizaremos “San Miguel (Granada)” donde Lorca funde técnicas de la canción con elementos surrealistas, símbolos cristianos, y erotismo homosexual para retratar su deseo. Analizaremos las imágenes de la naturaleza y la cultura de Andalucía—con el referente del arcángel San Miguel y su romería—símbolos tradicionales del sur de España que invocan la nostalgia del campo. Luego, trazaremos el vínculo entre la sexualidad y las imágenes de la ciudad y los espacios urbanos.

Analizaremos la sexualidad reprimida, y el uso de la invocación o “apostrofe” en el poema. Esta dinámica se encarna en su poema “Oda a Walt Whitman”, un texto que se refiere explícitamente a la sexualidad y establece un contraste entre la ciudad de Nueva York y el poeta norteamericano, escritor del movimiento trascendentalista que destaca la naturaleza en su escritura. La tensión entre el mundo natural y la ciudad industrializada permitirá una indagación de los yoes proyectados en los dos ambientes—los contrastes implícitas y explícitas entre Andalucía y el ambiente hostil urbano de Nueva York—con especial atención al desarrollo de voces, o máscaras, poéticas. Estas voces o máscaras poéticas encuentran su expresión en las figuras que aparecen en las calles de Nueva York,

y especialmente en el personaje simbólico de Whitman, interlocutor implicado con uno de los yoes de Lorca.

Como representante de las tensiones entre las imágenes surrealistas y la proyección de sujetos poéticos, se estudiará “Pequeño Vals Vienés”. El “Vals” es parte de *Poeta en Nueva York*, pero se distingue de la mayor parte de la obra por su tono romántico y la falta de ese pesimismo tan presente en el resto del libro. Fue editado cuando Lorca estaba de regreso en España. El estilo de “Vals” evoca lo dulce y amargo del *Romancero gitano*, utilizando una combinación de imágenes cosmopóliticas y naturales para crear—a nuestro ver—una expresión queer a través de la evocación de nuevos espacios tridimensionales e irreales, re-empleando imágenes previstas—como las flores y el cuerpo masculino—en nuevos contextos subversivos y *queeres*.

Nuestra indagación se centrará en el empleo de varias técnicas. Primero, en cuanto a la forma de su poesía, Lorca experimenta con el lenguaje a través de la rima, el ritmo, la selección y repetición de palabras, el encabalgamiento y lo que en la semiótica se llama el “significante” o la imagen acústica (Alvar 221). Este juego con el lenguaje es característico de los movimientos de la modernidad—especialmente del surrealismo y el cubismo—y es, intrínsecamente un estilo literario fuera de las normas tradicionales, una expresión queer. Segundo, Lorca crea un ambiente de sueños para también subvertir normas literarias y expresar un tipo de amor alterno. El procedimiento retórico de la metáfora es central a su estilo, y la distancia entre el término real y lo imaginado es, a veces, inesperada y sorprendente. Esta tensión crea un espacio alternativo que sirve como una esfera nebulosa donde el deseo queer busca realizarse. Sus imágenes no-convencionales hacen paralelo con su representación del amor prohibido. Al

experimentar con estas imágenes, Lorca no sólo inventa espacios de espejismos y multiplicaciones—escenarios en que su amor prohibido podría representarse con más libertad—pero también proyecta identidades diversas. Las técnicas retóricas que Lorca emplea--conceptistas y a la vez, surrealistas—se convierten en vehículos de autoexpresión. Su patrón de uso nos permitirá identificar y calificar el sentimiento *queer* presente en la obra lorquiana, no sólo en cuanto al contenido (el significado) pero en la forma de sus versos (el significante) (Alvar 221).

La creación de este espacio tri-dimensional, casi teatral, no sería posible sin el lenguaje de los sentidos. Las imágenes sensuales de Lorca, sinestéticas, actualizan la construcción de estos espacios, como si el poeta estuviera edificando un escenario físico a mano. La inspiración de Lorca en esta representación sensual y teatral seguramente se debe a la experimentación surrealista de su época, pero Lorca, en un artículo publicado en *Residencia*, la revista de la Residencia de Estudiantes, en 1932, también revela la influencia del poeta barroco español en su estilística. En “La imagen poética de don Luis de Góngora”, Lorca hace homenaje al maestro:

Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales, en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes, tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos, y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas (71).

Lorca aprendió bien de su maestro y es también un “profesor en los cinco sentidos”. Todas sus obras dependen fuertemente de las imágenes sensoriales para realizar su impacto, su emoción y su sorpresa. A manera de breve ilustración, podríamos discutir la representación de la fugacidad de la belleza y el amor en el “Soneto 85” de Góngora y en el “Pequeño Vals Vienés” de Lorca, última obra que estudiaremos en esta

tesis. Ambos autores emplean imágenes de la naturaleza en sus poemas, y se enfocan especialmente en la forjar conexiones entre las flores y las partes del cuerpo. En su soneto, Góngora crea una red de correspondencias entre “lilio bello”/ “blanca frente” y “labio”/ “clavel”. En “Vals”, el simbolismo de las flores—particularmente el lilio/azucena y el jacinto, que analizaremos más detalladamente en el capítulo tres—corresponden en una serie de espejismos a “mi boca [y] tus piernas”, y “fotografías y azucenas”, reflejos tangibles, en este caso, de un amor intangible: un amor queer. A pesar de diferencias importantes, las construcciones poéticas de Lorca y Góngora coinciden en el empleo de la sinestesia, la concentración expresiva, y la creación de espacios poéticos mediante las correspondencias atrevidas y metáforas audaces. Siempre atento a la poesía y a la poética de profesores que le precedieron, en esta tesis, llegaremos a una Viena imaginaria con Lorca, donde se yergue un espacio teatral de sueños y amores prohibidos—poética y delicadamente sostenido, por “las cintas del vals”.

Bibliografía para la Introducción

- Alvar, Manuel. *Símbolos y mitos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990. Print.
- Breton, Andre. "Primer Manifiesto Surrealista.." Web. 12 Apr. 2016.
- Dubé, Peter, ed. *Madder Love: Queer Men and the Precincts of Surrealism*. Maine: Rebel Satori Press, 2008. Print.
- Gibson, Ian. *Caballo azul de mi locura: Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta, 2009.
- . *Federico García Lorca*. England: Faber and Faber, 1989. Print.
- Halperin, David M. *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. New York: Oxford University Press, 1997. Print.
- Martínez Nadal, Rafael. *El público: amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. United Kingdom: Dolphin Publishing Co., 1970. Print.
- Maurer, Christopher, ed. *Federico García Lorca: Collected Poems*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002. Print.
- Smith, Paul Julian. *The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*. Reprint edition. Oxford: Clarendon Press, 1992. Print.

Capítulo Uno: San Miguel (Granada)

“The idea of enclosure—St. Michael is depicted ‘in the alcove of his tower’—arises often when Lorca speaks of his native city. Granada’s timid soul, he insists, has always fled from the forces of nature—wind, driving rain, ocean, stars”—Christopher Maurer, xv

“San Miguel (Granada)” de Federico García Lorca es un homenaje a la ciudad de Granada, y también al arcángel San Miguel. El poema es el primero en una serie de poemas sobre ángeles o arcángeles—con sus ciudades respectivas—y apareció en *Primer romancero gitano* (1924-1927), publicado en 1928. Los otros dos poemas en el tríptico son “San Rafael (Córdoba)” y “San Gabriel (Sevilla)”. *El Romancero gitano*—como queda indicado en el título—se centra en el tema de la cultura gitana y el paisaje de Andalucía. En su “Conferencia-recital del Romancero gitano”, Lorca reconoció la popularidad de su propia obra y describió la colección de dieciocho romances como un “libro en conjunto” y “el poema de Andalucía”:

Así pues, el libro es un retablo de Andalucía, con gitanos, caballos, arcángeles, planetas, con su brisa judía, con su brisa romana, con ríos, con crímenes, con la nota vulgar del contrabandista y la nota celeste de los niños desnudos de Córdoba que burlan a San Rafael. Un libro donde apenas si está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve (*Poesía completa*, 282).

Por lo tanto, los seres, la flora y la fauna, el agua y las montañas, las ciudades andaluzas que se referencian en estos poemas, aparecen como sugerencias, esencias. Y por encima y detrás de todas las evocaciones del paisaje natal, persiste, según Lorca, un sentimiento personificado primordial: “un solo personaje, grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la Pena” (262). Lorca define esta “pena andaluza” como “una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender” (282). Por consiguiente, los poemas del *Romancero gitano* emanan esa tensión entre lo intelectual y lo afectivo; encarnan un afán de comprender. Son

repositorios de amor, deseo, pena, vuelo imaginativo y espiritual: reflejan ese viaje al interior tan emblemático de los poetas de su generación. Lorca, junto con sus contemporáneos, se había nutrido en el ambiente estético del creacionismo de Huidobro y el *Manifiesto Surrealista* de Bretón (1924). Por lo tanto, buscará inventar nuevos mundos metafóricos por encima de la Andalucía que conoce. Abriendo puertas al subconsciente, los versos del *Romancero gitano* también dejarán vislumbrar autorretratos lorquianos. Y es en esta colección—en las palabras del propio autor—donde “[su] rostro poético aparece por vez primera con personalidad propia, virgen de contacto con otro poeta y definitivamente dibujado” (282).

Vemos la fusión de paisajes metafóricos y la proyección del yo poético en “San Miguel (Granada)”. En este romance Lorca rememora y recrea un ambiente sagrado tradicional, pero saturado con lo que José Ortega denomina “panteísmo”. La forma tradicional del romance se enriquece y altera con metáforas surrealistas. Las imágenes naturales aparecen desconstruidas y lo cristiano romano se funde con lo pagano, lo berberisco, y lo folclórico. Resulta una burlesca veneración del mundo tradicional y sagrado, un retrato gitanizado y casi aljamiado del arcángel, y también, “definitivamente dibujado” ese rostro del autor.

El poema parece brotar de la alcoba que habita la estatua de San Miguel en su iglesia, “rey del aire, que vuela sobre Granada,” según el poeta (287). Binding, escribiendo sobre esta figura literal del arcángel, dice: “the archangel is evoked for us in terms of the statue to him...which, on his *romería*, 29 September, is adorned with lanterns” (122). En el día de la fiesta, soltaban globos iluminados desde el cerro del Aceituno para que flotaran por la ciudad de Granada (Gibson 189). Los primeros versos

del poema, retratan el paisaje andaluz desde lo alto, trazando los caminos de la romería, múltiples caminos, todos dirigidos hacia San Miguel, con los mulos acercándose “por el monte, monte, monte”. Vemos burros “cargados de girasoles” llegando a venerar a San Miguel. La repetición que Lorca emplea en este retrato del campo imita las repeticiones de los antiguos romances y hace que el poema sea casi como una canción de cuna. Pero cuando el punto de vista del poema gira hacia San Miguel, el arcángel en su torre, el tono del poema cambia a uno sensual, casi sexual. San Miguel es retratado como un delirio de *Las mil y una noches* y el cante: un rey berberisco y también gitano.

Las primeras estrofas evocan la romería de San Miguel con énfasis en la repetición de imágenes acústicas y visuales.

Se ven desde las barandas,
por el monte, monte, monte,
mulos y sombras de mulos
cargados de girasoles.

Sus ojos en las umbrías
se empañan de inmensa noche.
En los recodos del aire,
cruje la aurora salobre.

“Mulos y sombras de mulos” caminan en la penumbra. La serie de sustantivos plurales—barandas, mulos, sombras, umbrías, recodos, corazones—corrobora el efecto de la repetición de la palabra “monte”; resulta una multiplicación sensorial de imágenes y sonidos. El efecto acústico de la repetición—como una encantación—no sólo acrecienta el sentido de rito y misterio, sino también imita el sonido actual de los cascos de los mulos sobre la tierra seca, caminando hacia la ciudad.

Un cielo de mulos blancos
cierra sus ojos de azogue
dando a la quieta penumbra
un final de corazones.
Y el agua se pone fría

para que nadie la toque.
 Agua loca y descubierta
 por el monte, monte, monte.

El paisaje nebuloso de contrarios—luz y sombra, aurora y noche—se refleja y se reproduce en “un cielo de mulos blancos”. Las dos estrofas preliminares de cuatro versos son seguidas por una de seis, donde el paisaje undulante de cerros y “recodos” se disuelve en un horizonte surreal de azogue: “dando a la quieta penumbra/ un final de corazones” (11-12). Y de allí brota un recuerdo emotivo, introducido por la conjunción, y estallan referencias al agua: fría, prohibida—“para que nadie la toque”—loca, descubierta. Con la introducción de estos contrarios asociados con el agua, la voz narrativa precipita un cambio de enfoque: de referentes exteriores—naturales, tradicionales y sensoriales—nos transporta hacia un espacio interior, metafórico, cargado de sentimiento y deseo: un escenario de ensueño o fantasía con la introducción de la figura clave del poema, San Miguel, el arcángel en el torre.

San Miguel lleno de encajes
 en la alcoba de su torre,
 enseña sus bellos muslos,
 ceñidos por los faroles.

Arcángel domesticado
 en el gesto de las doce,
 finge una cólera dulce
 de plumas y ruiseñores.
 San Miguel canta en los vidrios;
 efebo de tres mil noches,
 fragante de agua colonia
 y lejano de las flores.

La voz poética lorquiana se centra en la figura del arcángel. Ubicado en “la alcoba de su torre” es “Arcángel domesticado”. El ángel—tanto como el espacio que habita—es seductivo. A la estatua se le atribuyen acciones, emociones: “enseña” sus muslos, “finge”

una cólera coqueta, “canta” en los vidrios. Muchacho adolescente (“efebo”) luce también adornos femeninos (encajes, plumas, perfume).

“La imagen del arcángel no podía por menos de fascinar a Lorca dada la ambigüedad sexual de la misma”, escribe Gibson (187). Godoy también nota lo femenino y lo masculino en este retrato de San Miguel:

en la representación del arcángel...Lorca escogió dos detalles de la extravagante vestimenta del arcángel de Mora (el faldón de encaje y las plumas) que podríamos tomar como signifiante de feminidad. Los elementos añadidos por Lorca (el santo enseñando los muslos entre los faroles) se podría tomar como signifiante de masculinidad” (346-347).

La descripción interesa porque la mirada de la voz poética está cargada de subjetividad. Lo erótico reemplaza cualquier significado religioso. San Miguel, enseñando “sus bellos muslos” es particularmente sensual. Los muslos sugieren la sexualidad sin mostrarla abiertamente. La mirada subjetiva da vida tanto a la estatua como a la alcoba, que se vuelve un pequeño espacio dinámico y teatral. San Miguel parece disfrutar del lujo en su alcoba: canta...” fragante de agua de colonia” y emana conciencia de su atractivo personal.

De nuevo, los sustantivos plurales—encajes, muslos, faroles, plumas, ruiseñores, vidrios—multiplican el efecto sinestético del espacio teatral. La imagen del “agua loca y descubierta” de la estrofa anterior encuentra su eco en la “agua colonia”. La descripción de San Miguel aquí no solo es sensual y lujurante, sino también exótico; recoge lo anecdótico y metafórico de las imágenes de gitanos e historias árabes que aparecen en otras obras del *Romancero gitano*. San Miguel es el “efebo de tres mil noches”, actor que interpreta y luce la belleza y el asombro de *Las mil y una noches*. El joven príncipe berberisco y gitano—imagen subversiva, multicultural, que evoca reminiscencias

paganas, panteístas también de Afrodita/Venus—reemplaza el santo católico y, como imán, atrae la voz poética. Los faroles—objetos realistas tradicionales, destinados a iluminar y venerar al santo—ciñen los “bellos muslos” del arcángel; revelan su correspondencia (por los elementos contrarios de fuego y agua) con los versos anteriores: “Y el agua se pone fría/para que nadie la toque”.

El mar baila por la playa,
un poema de balcones.
Las orillas de la luna
pierden juncos, ganan voces.
Vienen manolas comiendo
semillas de girasoles,
los culos grandes y ocultos
como planetas de cobre.
Vienen altos caballeros
y damas de triste porte,
morenas por la nostalgia
de un ayer de ruiseñores.
Y el obispo de Manila
ciego de azafrán y pobre,
dice misa con dos filos
para mujeres y hombres.

Se despliega la estrofa más larga del poema y se retrata un paisaje plenamente surrealista, donde las imágenes anteriores de la flora y la fauna reaparecen anafóricamente, pero ahora cargados de sensualidad escondida o reprimida, nostalgia y tristeza. La mirada del poeta sintetiza lo objetivo y lo subjetivo; personifica el mar y las orillas de la luna como flamencos andalusíes. La mirada suavemente anima a los peregrinos con la repetición del verbo “venir” en el presente: “vienen” los peregrinos, “las manolas comiendo/semillas de girasoles, los culos grandes y ocultos/como planetas de cobre...” vienen altos caballeros/y damas de triste porte” (33-38). Al principio de la estrofa, predomina la atmósfera de ensueño y encantación. Pero luego la fantasía se interrumpe abruptamente con el paralelismo estilístico de la conjunción “Y....”. Se acaba

la estrofa en una bifurcación, una forzada separación de los géneros, y un retorno a la realidad del espacio sagrado de la iglesia donde el “...obispo de Manila.../ dice misa con dos filos/para hombres y mujeres” (41-44).

Las dos últimas estrofas se enfocan de nuevo en San Miguel—antes erótico y exótico, pero ahora callado y quieto:

San Miguel se estaba quieto
en la alcoba de su torre,
con las enaguas cuajadas
de espejitos y entredoses.

San Miguel, rey de los globos
y de los números nones,
en el primor berberisco
de gritos y miradores.

La mirada poética decisivamente toma un paso emocional hacia atrás. Con el uso del imperfecto, se distancia del arcángel atractivo y seductivo con referencias ya no personales y subjetivas sino históricas. Se evoca la costa berberisca y Al-Andaluz— esa intrahistoria de “gritos” y “miradores” siempre tan presente en Andalucía, pero también oculta, secreta. Se proyecta una visión romantizada: una fantasía surrealista por encima de un pasado real y concreto. Este es el espacio de memoria y recuerdo, edificado de sentimientos e imágenes: el arcángel, “rey de los globos”—recuerdo de la niñez—se funde con un presente de deseo y seducción, que pronto se disuelve en un ayer de reproche moral y rigidez convencional con la imagen de los caballeros y las damas “morenas por la nostalgia/ de un ayer de ruiseñores” y la “misa....para mujeres y hombres”. El poeta parte de realidades materiales—la iglesia y la estatua de San Miguel; sin embargo el yo poético construye un espacio de ensueño surreal donde el deseo homosexual busca expresarse.

Hay varias técnicas surrealistas que sostienen la evocación de este espacio metafórico: el ensamblaje de imágenes incongruentes, sin orden aparentemente lógico ni perspectiva determinada (parecido al *collage* en el arte plástico); la repetición de ritmos, que crea un espacio de tres dimensiones mediante el eco y la anticipación; la deliberada yuxtaposición de elementos que tienen referentes objetivos, actuales, con otros que fluyen del subconsciente, de la memoria, o del sueño; la repetida evocación de ciertas imágenes en contextos contrarios, con diversos correspondientes y significados.

Ejemplo de esta última técnica son las referencias al agua en el poema. Ya hemos visto como esta imagen en los versos “el agua se pone fría/para que nadie la toque. /Agua loca y descubierta/por el monte, monte, monte” busca correspondencia en el “agua de colonia” de San Miguel. Con su atractivo sexual y secular, sinestético, se diferencia del agua bendita sagrada que normalmente se hubiera hallado en la iglesia. En ese vaivén emocional del poema, el agua de colonia también representa un elemento olfatorio que luego repugna, repela el deseo homoerótico.

Otra referencia al agua que habíamos visto en este poema está en la sexta estrofa: ese paisaje surrealista donde el mar se personifica en una bailarina gitana: “El mar baila por la playa /un poema de balcones” (29-30). En su edición de la obra de Lorca, Maurer discute las funciones múltiples del símbolo del agua. Agua estancada—“pent up water” en las palabras de Maurer—aparece como “a symbol of death, of infertility and sexual frustration” (xvi). Por otra parte, agua que fluye, como el agua del mar, suele simbolizar la belleza, la fecundidad, el erotismo. En una carta a Ana María, la hermana de Salvador Dalí, Lorca meditó sobre el mar y Granada, dejando pistas para la interpretación de este símbolo:

Como hace buen tiempo, las señoritas de Granada se suben a los miradores encalados para ver las montañas y *no* ver el mar...Por las tardes se visten con trajes de gasas y sedalinas vaporosas y van al paseo, donde corren las fuentes de diamante y hay viejos suplicios de rosas y melancolías de amor...Pero las señoritas de Granada no quieren al mar. Tienen grandes conchas de nácar con marinas pintadas y así lo ven; tienen grandes caracolas en sus salas de estrado y así lo oyen (xvii, énfasis de Maurer).

En esta carta, según Maurer, Lorca vincula el agua estancada de Granada (“las fuentes de diamante”) con la represión del deseo. Añadiríamos que también las “señoritas” en sus “miradores” sugieren una conexión con el verso final de “San Miguel” y también con la imagen del afeminado, perfumado arcángel, emplumado y enjaulado en su alcoba. En la carta de Lorca, las señoritas de Granada miran hacia las montañas y no al mar. Su contacto con el símbolo del erotismo y la fecundidad es artificial, contextualizado en “grandes conchas de nácar con marinas pintadas”. Lejos de esa fuerza fecunda y vital, la vida emocional y sexual de las señoritas de Granada se retrata en “viejos suplicios de rosas y melancolías de amor”, paralelo a la evocación del ambiente de deseo y amor reprimido en el poema: “Vienen altos caballeros/y damas de triste porte,/morenas por la nostalgia/ de un ayer de ruiseñores” (37-40).

Los pájaros y las plumas también sugieren una red de correspondencias importantes en el poema. Tradicionalmente, en el arte sagrado católico, el ruiseñor se identificaba con los llantos de almas perdidas en el purgatorio. El ruiseñor es también símbolo tradicional de amor y deseo, porque canta toda la noche. En el romance lorquiano, sentimientos de atracción y reproche, de amor expresado y reprimido se expresan a través de la repetición de “plumas y ruiseñores” y “un ayer de ruiseñores”. Las plumas metafóricas de Lorca tienen su base en mundo material y objetivo, la estatua actual de San Miguel en Granada:

San Miguel ocupa el puesto de honor en una especie de moderno antecoro— hecho en 1884—que domina el altar. Se trata de una estatua barroca bastante vulgar, obra del escultor Bernardo Francisco Mora (1675)...el santo, con la cabeza adornada de gigantescas plumas, lleva bajo su túnica azul cielo un curioso faldón de encaje (Godoy 345).

El arcángel lorquino, con sus encajes, globos, y espejitos--multiplicados por la luz en las ventanillas de la alcoba, no podría ser más resplandeciente y llamativo. Los elementos de la memoria y el recuerdo están presentes en esta representación decadente de San Miguel, pero hay también una afirmación de la identidad sexual del poeta. Al retratar a San Miguel como una figura intrínsecamente erótica y homoerótica en el



contexto de una romería andaluza y de una iglesia católica, Lorca juega con las concepciones de la sexualidad normativa en España. De joven en Granada, Lorca hubiera tenido que tratar de reconciliar su sexualidad no normativa—es decir, no heterosexual—con el intenso catolicismo de la región. Al enfocarse en la estatua actual del santo patrón de su ciudad, y volverlo un rey berberisco, gitano y seductor, o evocar la alcoba sagrada y luego transmutarla en a un espacio teatral de deseo y seducción es muy subversivo. Gibson lo dice claramente: “Al narrador, como se ve, no le cabe la menor duda de que este san Miguel es gay” (187). A nuestro ver, lo que se evoca en “San Miguel (Granada)” mediante la imagería del agua y las plumas y las técnicas retóricas del surrealismo, es un “rey de los globos” un rey secular, queer y *camp*.

Según Susan Sontag, *camp* se asocia con lo exagerado y lo andrógono:

[Camp] responds particularly to the markedly attenuated and to the strongly exaggerated. The androgyne is certainly one of the great images of Camp sensibility. Examples: the swooning, slim, sinuous figures of pre-Raphaelite painting and poetry; the thin, flowing, sexless bodies in Art Nouveau prints and posters...Camp taste draws on a mostly unacknowledged truth of taste: the most refined form of sexual attractiveness (as well as the most refined form of sexual pleasure) consists in going against the grain of one's sex. What is most beautiful in virile men is something feminine; what is most beautiful in feminine women is something masculine... Allied to the Camp taste for the androgynous is something that seems quite different but isn't: a relish for the exaggeration of sexual characteristics and personality mannerisms (Sontag, 1964).

Según Juan Godoy, el elemento camp y lo homosexual están vinculados en Lorca en una misma estética. Concuerta Binding: “That ‘camp’ element in Lorca, so strong as a boy when he would have delighted in dressing-up and the general festivities of the *romería* to his city’s patron saint, is surely asserting itself here” (122). Binding comenta sobre esta yuxtaposición de lo homosexual y lo religioso español: “San Miguel—of Granada itself—provides an even more interesting occasion for Lorca to connect his own homosexual feelings with those accepted, but not named, by an Andalusian community” (122). Con la composición de su *Romancero gitano*, esta percepción de la fusión entre lo religioso y lo homosexual se hizo público, como observa Binding: “With San Rafael and San Miguel, Lorca draws our attention to a homosexuality *outside* himself, and present in conventional religious ritual and iconography” (121).

En Andalucía, la veneración de los santos era normal—la presencia de la romería es evidencia de esto—pero Lorca toma estos símbolos normalmente asociados con el patrón de su ciudad y los usa para expresar no un sentimiento religioso, sino un sentimiento homosexual. Esta yuxtaposición enfatiza lo profano (en este caso, lo homosexual y erótico) en las imágenes religiosas. Esto no solo revela la relación entre su sexualidad y la religión que siente el yo poético, sino también resalta la presencia de una

conexión latente o subconsciente de lo queer, según el yo poético, en lo tradicional religioso. Según Godoy: “se podría argumentar que la exhibición de los muslos del arcángel podría ser concebida dentro del marco de una semiótica cristología. Es decir, el lector podría ‘naturalizar’ esta exposición al relación con la misma imagen de los muslos desnudos de Jesús en la cruz” (34).

Lo homoerótico aquí se asocia con lo más sagrado de la religión cristiana. A través del enfoque queer del poema presenciamos una nueva manera de retratar lo tradicional cristiano, haciendo una veneración de lo homosexual en combinación con lo sagrado. Sin embargo, es importante notar que esta veneración, sí queer en su deseo, no es más que una veneración estética. En este poema—por los recursos poéticos que hemos analizado—no vemos la expresión ni de un amor romántico, ni sexual. San Miguel es uno de esos “sexless bodies” de que habla Sontag—bello, pero puramente estético. Si el yo poético siente una atracción física hacia esta figura, lo rechaza: re-coloca y des-anima el santo dentro de su alcoba; exagera su representación con la estética del camp; y precipita un distanciamiento sentimental entre el “yo” y el arcángel, efectuado mediante la estilística del surrealismo y también de su propia invención, analizada en este poema.

En “San Miguel (Granada)” el yo poético comienza un viaje de autoexpresión queer y gay. Partiendo de lo objetivo y lo material—con una fuerte dosis de recuerdo y memoria—recorre reminiscencias del mar, de la romería, de la iglesia, de la estatua actual de San Miguel. Las imágenes y las técnicas retóricas del poeta comunican el deseo, la pena, y el misterio encarnado en la yuxtaposición de lo sagrado y lo sexual en su Andalucía natal. En el espacio metafórico del poema, hemos presenciado una primera tentativa en la expresión queer del poeta en la búsqueda de la identidad.

Bibliografía del Capítulo Uno

Binding, Paul. *Lorca: The Gay Imagination*. London: GMP, 1985.

Godoy, Juan. "La pluma lorquiana: Estética camp en el *Romancero gitano*." *Cuadernos de Aldeu* 22 (2006): 75-82.

Godoy, Juan. "Tres arcángeles y una santa: Homoeroticismo camp en el *Romancero gitano*." *Critica hispánica* 33.1-2, (2011): 339-357.

Hansen, Hans Lauge. "La máscara pura de otro signo: La metáfora como máscara en *Romancero Gitano* y *Poeta en Nueva York*." *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)* (2000): 531-544.

Maurer, Christopher, ed. *Federico García Lorca: Collected Poems*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002. Print.

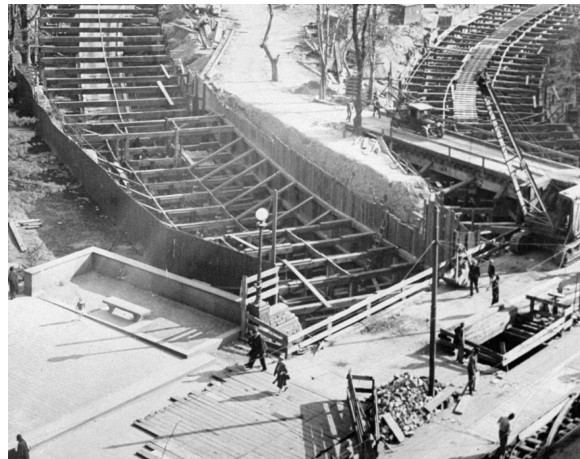
Capítulo Dos: “Oda a Walt Whitman”

No os voy a decir lo que es Nueva York por fuera, ...ni voy a narrar un viaje, pero sí mi reacción lírica con toda sinceridad y sencillez...[l]os dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia.

Federico García Lorca, conferencia
[Un poeta en Nueva York], *Poesía Completa* (407)

“Oda a Walt Whitman” (1933)¹ de *Poeta en Nueva York* (1940) es una oda dirigida a la figura Walt Whitman. Es también, en las propias palabras del autor, un retrato lírico de “Nueva York en un poeta. Un poeta que soy yo” (407). Quizás esta obra refleje una reacción sincera, como dice Lorca en su conferencia, pero sencilla no lo es.

Recién llegado al ambiente hostil urbano de Nueva York—tan diferente de su Andalucía—Lorca se enfrentaba con un mundo completamente nuevo, y esta angustia—como la pena que vimos en “San Miguel (Granada)”—es otro protagonista del poema. Mucha de la ciudad estaba bajo construcción en esta época, justo antes de la Gran Depresión.



Cranston, Bob. *BMT Subway Construction at Prospect Park, 1929*. New York Daily News, 1929.

La Nueva York de Lorca era especialmente caótica e incompleta, como vemos en esta foto.

¹ Fue publicado en 1933, pero según Maurer, “The ms. is dated June 15 [1930] and must, therefore, have been finished on board the ship that took Lorca from Havana back to New York and from there to Cádiz” (936).

Nueva York era sucia e industrial,² el Empire State Building todavía no se había construido. En la “lucha de los rascacielos con el cielo” Lorca percibía un ritmo que “puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje” (408). En “Oda” el poeta, “solo y errante” se enfrenta con un ámbito físico urbano, con la otredad—“la baraja de hombres de todo el mundo”—(409) y también con la escena queer de la ciudad. (409) En los clubes nocturnos, en los cabarets, “agrupados en los bares,/ saliendo en racimos de las alcantarillas,/ temblando entre las piernas de los *chauffeurs*” “los maricas” atraen la atención de la voz poética lorquiana y también la repugnan (42-45). La escena queer le impresiona a Lorca como mucho más provocativa y abierta que en España³. En este periodo de angustia personal, agraviado por los suicidios—por “gentes histéricas y grupos desmayados” en el “último *crack*” que fue la caída de Wall Street—Whitman y su obra *Leaves of Grass* ofrecieron un refugio poético, fértil y emotivo, para el autor andaluz. Sumido en esta obra del movimiento trascendentalista, Lorca podía escaparse a un Estados Unidos más ameno y menos industrial. También, según Maurer, este periodo en la vida de Lorca marcó un cambio en el estilo de su escritura: “*Poet in New York* marks an abrupt change in his poetic work. Abandoning the shorter lines, rural ambience, and stylized imitation of popular verse...he creates a Whitmanesque protagonist who denounces the evils of modern civilization, above all in the United States” (xxiv). Este “Whitmanesque protagonist” es el narrador de “Oda a Walt Whitman,” y muestra los

² “Nueva York de cieno/ Nueva York de alambres y de muerte” (24-25).

³ Ver George Chauncy, *Gay New York: Gender, Urban Culture and the Making of the Gay Male World, 1890-1940* para un análisis de la escena queer neoyorquina de esta época

sentimientos conflictivos que Lorca estaba experimentando en esta época de su vida.

Según Binding, y Mabrey, entre otros, Lorca, entre los años 1929-1930, estaba en medio de una crisis de amor y sexualidad que contribuyó a una visión más oscura en las obras de esta época. La escena queer fue especialmente chocante para Lorca. Según *Gay New York*, la ciudad estaba llena de bares para la gente queer quienes no se conformaban a la heterosexualidad o las normas del género binario. Lorca seguramente habría observado mucha gente gay o transgénero, unos *drag queens* y *kings*, y varias lesbianas. Como

Lorca frecuentaba el barrio de Harlem cerca de la Universidad de Columbia,⁴ se hubiera encontrado con una escena queer y además, multi-racial. El hecho de que su relación con Salvador Dalí (Mabrey 84) había fracasado para aquel entonces también contribuye a que “Oda” refleje sus dudas y emociones en cuanto a su propia identidad. Quizás lo único en que todos los críticos concuerdan concretamente en cuanto a “Oda”⁵ es que es profundamente dualista⁶, con tensión entre la naturaleza y



Gladys Bentley, una figura importante en el movimiento “cross dress” de los 1920s en Nueva York

⁴ Ver “El rey de Harlem,” *Poeta en Nueva York*, 24

⁵ “In a by now familiar paradigm, the poet aligns Whitman with nature against industry and the machine” (Bonaddio 163).

⁶ “The ‘Ode to Walt Whitman’ presents two distinctly different types of homosexuals; the ostentatious homosexuals...and the somehow meaningful agony of...[homosexuals who are] female souls incarnated in male bodies...Lorca embodies these latter as majestic towers of virility in the person of Walt Whitman” (Saez 124-125).

la ciudad y también una dicotomía conflictiva entre las diferentes expresiones de la identidad y sexualidad queer⁷.

El poema embarca de un retrato extenso de la ciudad de Nueva York. Empieza en la primera estrofa con una escena de muchachos sensuales trabajando en la industria de la ciudad, pero esta escena incluye referencias a la naturaleza a pesar de su ubicación urbana. Sin embargo, en las próximas cuatro estrofas, Lorca describe a la gente de la ciudad como desconectada del campo y de la naturaleza, demasiado ocupada en la industria, distanciada de “los ríos” y “la playa”, separada del pasado de una América campesina. Para representar este pasado ideal, puro, y bucólico, Lorca introduce la figura de Walt Whitman. En las estrofas siguientes, Lorca nos evoca la estampida de la gente queer de Nueva York, yuxtapuesta directamente con Whitman. A diferencia de Whitman, esta gente es impura, sórdida, y materialista. En su avaricia, estas personas queeres no dejan a Whitman en paz; están constantemente esforzándose para alcanzarlo, para identificarse con él. Lorca pinta una escena de la ciudad llena de gente queer corrupta y sucia que estorban la imagen de Whitman. Lorca termina el poema con una invocación a la figura de Whitman: el yo poético comunica su deseo de proteger al autor de *Leaves of Grass* y preservar la inocencia bucólica de su obra.

La oda comienza con imágenes de la naturaleza yuxtapuestas con reflejos del mundo urbano de Nueva York; muestra el choque cultural que Lorca experimentaba al llegar a la ciudad desde campo de Andalucía. La ciudad que describe en el poema es tan diferente del paisaje granadino que acabamos de ver. Sin embargo, las repeticiones y los ritmos del romance persisten:

⁷ “Even homosexuality has a multiplicity of faces. In the ‘Oda a Walt Whitman’ we encounter them—sado-masochists and transvestites, male tarts obsessed by lust...all the greedy and neurotic riff-raff who form an important stratum of what is often called the ‘gay scene’” (Binding 139).

Por el East River y el Bronx
 los muchachos cantaban enseñando sus cinturas,
 con la rueda, el aceite, el cuero y el martillo (1-3).

Lorca monta una escena de jóvenes que cantan mientras trabajan, y evoca el compás de “la rueda, el aceite, el cuero y el martillo” (3), aún en esta escena industrial. Paul Binding se refiere a este ritmo inicial, diciendo: “Lorca opens up the ‘Oda’ with lines of a strong, surging rhythm that brings to mind both certain poems of his own *Romancero gitano* and works of Whitman’s...here we see Whitman’s vigorous, comradely mechanicals approached with something of the delight that Lorca manifested in Andalusian Gypsy lads and country boys” (134-135). Al considerar esta fusión de la poética de *Leaves of Grass* y el *Romancero gitano* en esta primera estrofa, se puede ver que hay elementos de la naturaleza en esta imagen de los trabajadores—ellos están cerca del río y sus movimientos recuerdan una escena del campo. Hay algo sensual en el retrato de los chicos: “enseñando sus cinturas” (2) atraen la apreciación estética y erótica de la voz poética con sus cuerpos activos. Las canciones y los cuerpos medio desnudos hacen paralelo la imagen del arcángel sensual en “San Miguel (Granada)”; la voz poética funde memorias de Andalucía, con el cuero y el aceite, con el presente. Sin embargo, con una fuerte negación y un “ninguno” repetido, Lorca aleja al lector de cualquier recuerdo bucólico en la próxima estrofa:

Pero ninguno se dormía,
 ninguno quería ser el río,
 ninguno amaba las hojas grandes,
 ninguno la lengua azul de la playa (6-9).

Esta estrofa establece una nueva métrica y se repetirá como estribillo. La reiteración anafórica del “ninguno” crea un énfasis rítmico que sirve para diferenciar a estos chicos de la naturaleza y de los gitanos de Andalucía. No hay nadie presente que “[quiere] ser el

río” (7). La voz entona: “Ninguno amaba las hojas grandes, / ninguno la lengua azul de la playa” (8-9). Estas imágenes del agua—el río, y la playa del mar—nos recuerdan de “San Miguel (Granada)” y la idea del “pent-up water” versus el agua libre, que representa la libertad sexual. Entonces, esta gente de la ciudad neoyorquina también está desconectada de su deseo y del amor sensual, reprimidos por no querer “ser el río”. Antes en su poesía, Lorca se había referido a las partes del cuerpo humano con imágenes de naturaleza, como “muslos de amapola” en “Romance de la pena negra”. La carne humana es una parte de la naturaleza tanto como las flores y la tierra. Pero en esta estrofa, Lorca emplea la metonimia, usando “el río”, “las hojas grandes”, y “la lengua azul de playa” para evocar la totalidad del mundo natural, de la cual las personas no forman parte. La falta de encabalgamiento y de versos más largos que se emplean más tarde en el poema para expresar el caos de la gente queer acosando a Whitman, aquí refuerza la simplicidad de lo natural y enfatiza lo que esta gente no es, por medio de la ausencia. En la próxima estrofa, se repite la imagen de los muchachos trabajando en la industria:

Por el East River y el Queensborough
 los muchachos luchaban con la industria,
 y los judíos vendían al fauno del río
 la rosa de la circuncisión
 y el cielo desembocaba por los puentes y los tejados
 manadas de bisontes empujadas por el viento.

Pero ninguno se detenía,
 ninguno quería ser nube,
 ninguno buscaba los helechos
 ni la rueda amarilla del tamboril (10-19).

Aquí, el yo poético empieza a construir el espacio surrealista tri-dimensional, primero con sus personajes—los muchachos trabajadores y los judíos mercaderes—que andan por las calles sin mirar al cielo, y luego con su retrato de ese cielo, otro símbolo de libertad y

fecundidad en el mundo lorquiano. Aquí el cielo ignorado por la muchedumbre no permanece quieto; se abre, se personifica: “y el cielo desembocaba por los puentes y los tejados / manadas de bisontes empujadas por el viento” (14-15). Parecido al “cielo de mulos blancos” en el romance a San Miguel, aquí aparecen fantasmas celestiales de esos animales icónicos de la naturaleza americana del pasado—enormes, salvajes, y libres. La presencia de ausencias en el ambiente edifica una red metafórica; la falta de conexión entre los seres y el cielo crea tensión. Las calles están llenas de personas, pero esas personas no tienen vínculo ni con el pasado, ni con la fuerza vital.

Entonces, con una serie de preguntas retóricas, el yo poético busca alejarse del espacio urbano, de “cieno”, y refugiarse en un mundo metafórico más idílico. Mediante la técnica del apostrofe, se dirige a Walt Whitman.

Tú buscabas un desnudo que fuera como un río.
 Toro y sueño que junte la rueda con el alga,
 padre de tu agonía, camelia de tu muerte,
 y gimiera en las llamas de tu ecuador oculto (73-76).

En el ensamblaje de imágenes contrastantes o incongruentes—un desnudo/un río, toro/sueño, la rueda/el alga, las llamas/tu ecuador oculto—se yergue un espacio surreal, de sueños. Seguimos en Nueva York, pero el yo poético construye otro espacio con las yuxtaposiciones inesperadas. El yo narrativo entona un monólogo de homenaje al “Adán de sangre, Macho,/ hombre solo en el mar, viejo hermoso Walt Whitman” (45-46). La voz busca refugio en los paisajes idílicos, las imágenes de la poesía del maestro, pero pronto irrumpen en el espacio otras presencias.

Estas presencias son primero plásticas, y luego se animan por una serie de gerundios: saliendo, templando, girando. Los seres se imbuyen de efectos acústicos.

Gritan:

¡También ese! ¡También! Y se despeñan
sobre tu barba luminosa y casta,
rubios del norte, negros de la arena,
muchedumbres de gritos y ademanes,
como gatos y como las serpientes,
los maricas, Walt Whitman, los maricas
turbios de lágrimas, carne para fusta,
bota o mordisco de los domadores (53-60).

Aquí surge claramente el espacio conflictivo de los binarios centrales del poema: la naturaleza diferenciada de la ciudad, y Whitman diferenciado de la gente queer. En estos binarios, y en la multiplicación de voces poéticas en esta sección del poema, resulta un dinámico y problemático retrato de la esfera queer de Nueva York juxtapuesto con la veneración idealizada de Whitman, poeta abiertamente homosexual. Esta técnica surrealista revela mucho sobre el estado interno de Lorca en esa época. Lorca construye una arquitectura de un pasado bucólico imaginado que ha sido reemplazado por una ciudad bajo construcción, llena de la sordidez, divorciada de la naturaleza. Refleja su estado personal de confusión en la imagen de la ciudad también en un estado de trastorno. Binding llama al estado anímico de Lorca una “crisis of love” y dice que el poema tiene un “haunting ambiguity” (134), el misterio que surge de estas dicotomías. Según María Cristina Mabrey:

I interpret [Oda a Walt Whitman] as both a reaction against sustained views on Whitman’s homosexuality and as Lorca’s frantic apotheosis ruled by disenchantment with many facets of his life in New York. He arrived in the city at the time of the Great Depression...and at a time when he was feeling the pain of his failed love affair with Salvador Dalí. His own homosexual personality was a source of both pleasure and pain for Lorca (84).

Este placer y dolor, su confusión y celebración, es el armazón del dualismo que forma el corazón del poema. Lorca pone énfasis en la naturaleza “pura” de una figura como Whitman, quien, a su vez quizás erróneo—resiste lo carnal y lo sórdido de la sexualidad

basada en el cuerpo. Por otro lado, el poema sirve como un espejo a su propio conflicto interior. Ruth Tobias toma uno de los puntos de vista más indulgentes sobre el tono del poema:

We are able to see Lorca's determination to somehow reconcile the set of values that had been instilled in him in his youth, with that which he was forming independently, so as to be able to justify his sexuality to himself and others...we must conclude that [the poem] was...a mirror image for Lorca, embodying all Lorca expected from and doubted about himself (86).

Aquí, de acuerdo con Tobias, podemos sentir la búsqueda de reconciliación y comprensión de las posibles duplicidades sugeridas en el poema. Tobias también introduce la idea de espejismos. Al tratar de reconciliar su identidad de ser español católico y también un hombre gay, Lorca—como lo hizo en “San Miguel”—empieza a proyectar otro yo en su poema, creando espejos que reflejan y refractar su identidad. Hemos visto que ese yo poético lorquiano en “San Miguel” reflejaba su deseo, y a la vez, su repulsión, precipitado por su atracción a la figura del arcángel. Aquí veremos el mismo tipo de conflicto con la figura pagana de Whitman. Este capítulo no propone examinar si la representación de Lorca de la identidad queer de Nueva York es incorrecta, problemática, o tiene puntos débiles. Nos concentraremos en la proyección de máscaras poéticas, el teatro del cuerpo, y la representación de la identidad queer. Partiendo de la idea de Tobias del poema como espejo, examinaremos cómo el poema refracta los conflictos personales de Lorca, y también como el espacio poético—esta vez con la yuxtaposición de una gama de contrarios: presente y pasado, lo material y lo espiritual, lo público y lo privado, lo urbano y lo natural, lo sexual y lo platónico, lo masculino y lo femenino se vuelve una corte de opiniones y también un recinto de juego, donde la voz, o

las voces poéticas,, se barajan, se muestran y se descartan como facetas o representaciones parciales de la identidad.

Cuando Lorca introduce la figura de Walt Whitman, el poeta puro (asociado con la naturaleza) aparece diferenciado de la gente queer de la ciudad. La figura de Walt Whitman es parecido a un dios de la naturaleza, conectado con la identidad queer en su forma más inocente—según Lorca—, una identidad sin una sexualidad corporal. En la opinión de Paul Binding Lorca hallaba consuelo y afinidad en la proyección poética de Walt Whitman, centrada en la exploración de la naturaleza como vehículo para ese viaje interior hacia lo íntimo de la identidad personal. Whitman era homosexual, y su poesía abiertamente expresa su deseo empleando imágenes de la naturaleza. Según Binding, “Lorca would have had [an]...important reason for ardent response to Whitman—the sexuality they shared. Homosexuality plays a determining and complex role in Whitman’s work...he wanted to hail [America] as a country based, in a totally new way, upon a glorious male love” (133). Esta expectativa de Lorca—relacionado con su lectura de las obras del poeta—choca con la realidad de la escena gay que encuentra en Nueva York. Resumiendo las reacciones que Lorca había compartido en su conferencia/recital de *Poeta en Nueva York* citado anteriormente, Gibson dice que Lorca retrata una “visión desoladora del mundo industrial y deshumanizado de Nueva York...[un] nefasto escenario urbano, donde los trabajadores jóvenes que centran la atención del yo poético enseñan sus bellos torsos desnudos...se subrayan la hermosura y la sobriedad del poeta [Whitman]” (246-247). Vemos esto en las siguientes estrofas, cuando Lorca presenta a Walt Whitman como una contraposición al mundo sucio de la ciudad:

Nueva York de cieno,
Nueva York de alambres y de muerte.

¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?
 ¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?
 ¿Quién el sueño terrible de sus anémonas manchadas?

Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
 he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
 ni tus hombros de pana gastados por la luna,
 ni tus muslos de Apolo virginal,
 ni tu voz como una columna de ceniza;
 anciano hermoso como la niebla (24-34).

La voz poética pregunta si la ciudad todavía tiene una conexión con la naturaleza, o si la ha abandonado por el mundo industrial. Whitman, sin embargo, es el “ángel...voz perfecta [quien dice] las verdades...y el sueño terrible” (26-28) del pasado puro y natural de esta tierra. Lorca invoca a Whitman como un ángel que va a salvar a la ciudad, la cual ha perdido su alma. La figura de Whitman es puro, casi un dios de la naturaleza.

Whitman aquí es el “viejo hermoso” de la naturaleza, con su “barba llena de mariposas” y sus “hombros de pana gastados por la luna”. La voz poética de Lorca se une a la de Whitman; la luna y las mariposas son símbolos asociados con la poesía de Whitman⁸ tanto como la de Lorca, que también usaba las imágenes de la luna y de las mariposas. Dice Binding: “for Lorca, the butterfly is an emissary from the Ideal world” (Binding 136). A pesar de esta comunión intelectual, poética—opina Binding—Lorca resistía aceptar la sexualidad de Whitman en términos de sus



“Fotomontaje de la cabeza de Walt Whitman” de *Caballo azul de mi locura* por Gibson, página 243

⁸ Ver la secuencia de “Calamus,” “When I Heard at the Close of the Day,” “Once I Pass’d Through a Populous City” como ejemplos de esta poesía

relaciones homosexuales físicas: “But, of course, for Whitman it wasn’t only a matter of entering into some joyous male communion—he was homosexual in the full sense of the word; he fell in love with members of his own sex and was drawn to them erotically” (133). La tensión aquí—entre la voz poética que anhela celebrar al “viejo hermoso Walt Whitman” y la voz que rechaza el aspecto sexual de su atracción queer, se manifiesta en los contrastes del poema y en las voces de los “maricas” que buscan identificarse con Whitman. Por lo tanto, se introduce en el poema la imagen de un Whitman castrado: incapaz, físicamente, de cumplir un papel como un ser sexual:

anciano hermoso como la niebla
que gemías igual que un pájaro
con el sexo atravesado por una aguja (34-36).

Aquí, “el sexo atravesado por una aguja” reduce—o eleva, según la perspectiva de Lorca—a Whitman al estatus de un ser sin sexualidad física. Whitman también se retrata como un “amante de los cuerpos bajo la burda tela” (39), pero lo oculto y lo privado se asocia con la admiración estética o romántica, y no con el deseo abiertamente sexual. Esta falta de deseo sexual (y la sugerencia de ser posiblemente asexual) resalta el contraste en este poema entre Whitman y la muchedumbre queer de Nueva York⁹. Saez ofrece una interpretación paralela en cuanto a esta imagen de la castración:

Whitman’s own agony and its sacrificial nature is clearest in the analogy made with a bird who has had his sex crossed... Whitman’s Apollonian beauty depends upon his figurative castration... [creating a] contrast [with] the Apollonian grace of Whitman with Dionysiac frenzy of the fairies, whom Lorca describes shivering between the legs of chauffeurs, rising in clusters out of sewers, and being sadistically beaten for pleasure (125).

⁹ “El yo quiere hacernos creer que, aunque amante de los cuerpos bajo burda tela—cuerpos masculinos, por supuesto—, el poeta de *Canto a mí mismo* [Whitman] es de alguna manera un homosexual casto, virginal, apolíneo” (Gibson 247).

Hay una tensión clara aquí, no solo entre la naturaleza y la ciudad, pero también en las figuras queeres que reflejan este dualismo. Esta tensión se expande para formar la dicotomía central del poema, ese espacio poético donde voces que alaban y acusan, figuras que atraen y repelan, encarnan los sentimientos complejos y conflictivos del autor.

Por un lado, la voz que se dirige a Walt Whitman busca afiliarse con el poeta americano. Por otra parte, la gente queer de la ciudad sórdida—asociados con aspectos públicos, físicos, materiales y extravagantes del deseo homosexual—también buscan identificarse con él. La voz lorquiana parece multiplicarse en un espacio liminal de contradicción: en proyecciones de aceptación y rechazo. Este espacio de contradicción y dualismo es central a la obra, según Binding: “Lorca in his own crisis of love must have found Whitman’s proclamatory pride in his sexual condition both assuring and disconcerting. His ode to Whitman reveals this double attitude” (134). Por lo tanto, esta actitud doble ayuda a definir el espacio poético: surge un anfiteatro en que los dos lados de la identidad queer pueden luchar. Literalmente, el poema se convierte en una corte de acusaciones, en la cual la voz poética grita “¡También ese!” (53) y “¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!/ Esclavos de la mujer. Perras de sus tocadores” (116-117). La voz se dirige a Whitman como si estuviera presente con el apostrofe. La gente queer también forma parte del escenario; la descripción de sus actividades cotidianas y los lugares que suelen frecuentar forma un andamio físico de referentes sobre el cual se construye del espacio poético-psíquico. “Los maricas” representan todo lo opuesto de la pureza de Whitman: son sórdidos y corruptos, símbolos de lo excesivo y lo material de Nueva York. Tobias comenta aquí sobre esa voz acusatoria que surge en el poema:

For instance, the utter revulsion he purports to feel for the "maricas" manifests itself in the fact that they are not simply contributors to the filth and decay of their world, as are the heterosexuals; they embody it. "[A]grupados en los bares" and "saliendo en racimos de las alcantarillas" they appear as swarms of insects, infesting the city. That they are, in fact, pests, who make something dirty out of that which was to remain pure, is confirmed as they "se despeñan sobre tu barba [la de Whitman] luminosa y casta—an image which further serves to exonerate the Whitmanesque homosexual just as it implicates the "marica," not only because the "chasteness" of the beard indicates the bard's sexual purity, but also as its "luminousness" (90).

La “revulsión” que describe Tobias es muy evidente en el poema. Los queers son como una infestación; buscan ensuciar y contaminar lo puro de Whitman. Al yuxtaponer imágenes de la naturaleza con imágenes de la ciudad—asociados, respectivamente, con Whitman y “los maricas”—y al bifurcar, y multiplicar, la voz poética, Lorca proyecta, explora, descarta imágenes de lo que significa ser queer, especialmente a través de su representación del cuerpo en estos espacios urbanos y naturales. La realidad poética comentada por Tobias, con gente “girando en las plataformas del ajeno” (51) y “temblando entre las piernas de los chauffeurs (50) evoca una escena de libertinaje y embriaguez habitual, y de la sordidez no-normativa en general. Este paisaje surrealista es el espacio poético que permite la autoexploración psíquica del poeta. La revulsión que la voz poética lorquiana expresa podría vincularse con la autopercepción de otredad que Lorca sentía desde joven, según Maurer: “when, exactly, the poet acknowledged to himself that he was gay, no one knows. But the juvenilia suggest that he was painfully aware, as early as...1918, that he was not like others of his age, and that he was tormented by the very idea of sex” (Maurer xxx-xxxi).

Otros textos literarios de la época corroboran al poema de Lorca en cuanto a los detalles de la expresión pública de la homosexualidad. La vida de la gente queer,

especialmente de los hombres gay que Lorca describe, se vivía en la calle. Comenta Peter Dubé: “Queer men too have hymned the city and the multifarious life to be found there, writing exceptionally evocative statements about the erotics of streets and parks, subway platforms and alleys” (xviii). “Smoke, Lillies, and Jade,” por ejemplo, de Richard Bruce Nuegent, publicado en 1926, retrata un joven queer afroamericano en Harlem y su encuentro amoroso con un joven español, Adrian. Es específicamente el sexo público y las demostraciones públicas de la sexualidad, que son repugnantes para el yo poético. En el poema, los queers de la ciudad buscan ensuciar y envenenar la “barba luminosa y casta” de Whitman, como predatorios “los gatos y...las serpientes” (57): [this image] exonerate[s] the Whitmanesque homosexual just as it implicates the ‘marica,’ not only because the ‘chasteness’ of the beard indicates the bard's sexual purity, but also as its ‘luminousness’ (90).” Esta lucha surrealista revela el conflicto interior de Lorca. Lorca a la vez condena y adora la homosexualidad sin poder hallar una visión de *queerness* que encarne tanto la belleza natural de Whitman y también la realidad inevitable de la esfera urbana queer. Para Lorca, Whitman es la representación del amor homosexual puro que no tiene nada que ver con la homosexualidad de la ciudad, como indica Mabrey: “in recognizing Whitman as different, [Lorca] is also recognizing himself as the product of a profound crisis between his individuality and the emergence of a consciousness in Spain that those not conforming to traditional value systems will not be tolerated” (92).

Mientras muchos críticos, incluyendo Mabrey, han visto en Whitman todo lo opuesto de lo queer en la ciudad, la imagen de Whitman es conflictiva. También hay aspectos del retrato de Whitman que tienen que ver con su naturaleza más carnal. Sus “muslos de Apolo virginal” (32), su “hermosura viril” (40), y la caracterización del poeta

como “Adán de sangre, Macho” (45): su atractivo recuerda la representación del arcángel, con sus “bellos muslos”. Sin embargo, a pesar de su apariencia física de piel sensual y carne humana, Lorca eleva Whitman a un ser divino, específicamente comparándolo con Apolo. Parecido a la fusión de lo sagrado y el deseo homoerótico en “San Miguel”, en este poema lo pagano—el Dios romano y griego—atrae del mirada del yo poético. Señala Gibson: “a Lorca le fascinaba la mitología grecorromana, sobre todo por sus contenidos eróticos” (76). Esta alusión al cuerpo es impactante y dualística. Refleja el erotismo que menciona Gibson: hemos visto como los muslos representan una parte del cuerpo intrínsecamente, pero no abiertamente sexual. Aquí, sin embargo, Lorca infunde esta imagen con lo opuesto de la sexualidad carnal: la virginidad. Binding comenta sobre las múltiples representaciones de la figura de Apolo en las obras de Lorca: “we have seen that Lorca usually introduces [Apollo] to provide cultural ballast for discussion of homosexual themes. He is virginal in that his sexual behaviour is free from sinfulness” (136). Esta idea de la imagen del dios Apolo como un “balaste cultural” sirve para fortalecer la cadena de símbolos empleados en este poema para hablar de los temas queeres y también marca una transición y evolución en la proyección de la voz poética de Lorca. En “San Miguel (Granada)” vimos que Lorca empleaba los símbolos cristianos del arcángel, la romería, y la misa como vehículos tentativos de la autoexpresión queer, recogándose al final en un retorno triste al ambiente tradicional de la convención. Aquí, su uso de símbolos griegos y paganos muestra una trayectoria hacia lo menos tradicionalmente sagrado, y hacia lo más romántico y sexual en vez de lo puramente estético. A pesar de lo que dice Binding, vemos en la proyección de la voz lorquiana en homenaje al Apolo virginal, una deflexión de una discusión de una sexualidad física

relacionado con Whitman. La admiración es platónica, homoromántica, y queer sin connotación sexual. El yo lírico ha evolucionado desde “San Miguel”—no hay en su retrato de Whitman nada camp, nada repugnante. Esta comparación a Apolo es especialmente significativa por la presencia del “Apollonian model of queerness.”¹⁰ Lorca era consciente de este modelo¹¹, que fue citado por Friedrich Nietzsche en *The Birth of Tragedy*, un modelo de principios estéticos que contrastaban a Apolo con Dionisos: Apolo es: “[the] luminous one...his image must include that measured limitation, that freedom from wilder impulses, that wise calm of the image-making god.” Whitman, con sus “muslos de Apolo virginal,” y “barba luminosa,” es literalmente la imagen contraria de Dionisos, quien es lujurioso, intoxicado, y fuera de la razón. Los queers de la ciudad, —en los retratos surrealistas del poema—encarnan la vida de lujuria y frenesí: “Que...los puros/...os cierren las puertas de la bacanal” (126) aconseja la voz poética con respeto a los queers.

Whitman, según Delphine Rumeau, aparece en el poema de Lorca como “a lover of bodies, but in a very chaste way” (425). Sin embargo, sabemos que la obra de Whitman—“We Two Boys Together Clinging,” por ejemplo—retrata contenido homosexual, y abiertamente sexual, no solo en un contexto romántico. Lorca obviamente conocía la obra de Whitman muy bien entonces ¿por qué retratarlo aquí como el modelo de amor virginal? Como observa Rumeau, tal representación de Whitman, como modelo de “Apollonian love”, parece ser a propósito: “...distancing it from any kind of

¹⁰ Este modelo del esteticismo puede ser aplicado a acercamientos de los estudios queer y a acercamientos sobre la identidad queer, como hace Richard Gywn al analizar *A Picture of Dorian Gray*.

¹¹ “Los conceptos lorquianos pueden ser entendidos como una variante de la contraposición clásica entre el principio apolíneo y el principio dionisiaco” (Hansen 536).

perversion...this image is very partial, and even goes against the triumphant epiphany of the male body in *Leaves of Grass*” (426). Rumeau juzga el retrato lorquiano de Whitman como resultado de un “creative misreading,” perspectiva con la cual esta tesis está de acuerdo por lo que revela sobre el estado anímico del yo poético. En “Oda a Walt Whitman”—a través de una serie de imágenes surrealistas que retratan oposiciones binarias: “los maricas” y el poeta trascendentalista, la homosexualidad pública y privada, lo natural y lo urbano, amor carnal y virginal—el yo poético proyecta primero atracción romántica homosexual, luego lanza voces acusatorias que transparentan una homofobia internalizada, y finalmente se refugia en una imagen parcial, cómoda, del “ángel oculto” Whitman. Rechaza lo no-normativo de lo homoerótico en público—encarnado en los maricas—y se aferra a un retrato fragmentado e idealizado de su modelo de amor romántico y virginal. En las múltiples iteraciones del yo poético, entonces, se puede ver el intento de Lorca de reconciliar diferentes imágenes de la homosexualidad.

En Nueva York, Federico García Lorca parece haber reconocido lo complejo de la identidad queer. “Oda” revela el poeta en el proceso de entender esta identidad desde un punto de vista poético. Como escribe Hansen, “Si entendemos...Apolo como metáfora del ‘hombre homoerótico, comprendemos que el yo poético está buscando su propia identidad homosexual” (540). Como Lorca dijo en su conferencia sobre *Poeta en Nueva York* “...he debido decir ‘Nueva York en un poeta’” (García Lorca 407). Esta “Nueva York en el poeta” es el espacio en que residen Walt Whitman y los maricas y sus ideas conflictivas sobre lo que significa ser queer. En la última estrofa de la oda, el yo poético se dirige una vez más a su modelo:

Duerme...
Quiero que el aire fuerte de la noche más honda

quite flores y letras del arco donde duermes,
y un niño negro anuncie a los blancos del oro
la llegada del reino de la espiga (131, 134-137).

En un último gesto subversivo de homenaje, Lorca resalta los valores del maestro: lo espiritual sobre la material, la inocencia sobre la avaricia, y el reino de lo natural sobre lo urbano. Su oda le ha permitido un complejo acercamiento a su propia identidad queer, en los muslos virginales y la barba llena de mariposas de Walt Whitman.

Bibliografía para Capítulo Dos

- Binding, Paul. *Lorca: The Gay Imagination*. London: GMP, 1985. Print.
- Bonaddio, Federico. *Federico García Lorca: The Poetics of Self-Consciousness*. Woodbridge: Tamesis, 2010.
- Chauncey, George. *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*. New York: Basic Books, 2004. Print.
- García Lorca, Federico. *Poesía Completa*. New York: Vintage Español, 2003. Print.
- Gibson, Ian. *Caballo azul de mi locura: Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta, 2009.
- Hansen, Hans Lauge. "La máscara pura de otro signo: La metáfora como máscara en *Romancero Gitano* y *Poeta en Nueva York*." *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)* (2000): 531-544.
- Mabrey, María Cristina. "Mapping Homoerotic Feelings and Contested Modernity: Whitman, Lorca, Ginsberg, and Hispanic Modernist Poets." *South Atlantic Review* 75.1 (2010): 83-98.
- Maurer, Christopher, ed. *Federico García Lorca: Collected Poems*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002. Print.
- Rumeau, Delphine. "Federico García Lorca and Pablo Neruda's Odes to Walt Whitman: A Set of Choral Poetry." *Comparative Literature Studies* 51.3 (2014): 418-438.
- Saez, Richard. "The Ritual Sacrifice in Lorca's *Poeta en Nueva York*" in *Lorca. A Collection of Critical Essays*. Ed. Manuel Duran. New Jersey: Prentice Hall, 1962. 108-129.
- Tobias, Ruth. "Beauty and the Beast: Homosexuality in Federico García Lorca's 'Ode to Walt Whitman.'" *Mester* 22.1 (1992): 85-99.

Capítulo Tres: “Pequeño Vals Vienés”

“I yearn to be a flower, and to feel the ineffable blissing of having stamens and pistils, and to enjoy the reproductive act in a spiritual way”—Federico García Lorca, “Mística de la melancolía”, traducción de Christopher Maurer

“Pequeño Vals Vienés” de Lorca es uno de dos poemas en su sección “Huida de Nueva York—dos vales hacia la civilización” de *Poeta en Nueva York*. Marca un punto de transición en la vida de Lorca. Esta parte del libro está dedicado a su viaje de Nueva York a Cuba. Según Maurer, una versión del poema tenía la fecha del 13 de febrero, 1930 (aunque no fue publicado hasta 1934) y Lorca quería que formara parte de un libro destinado a publicarse en 1933, con el título *Porque te quiero a ti solamente (Tanta de vales)* (936).

María Cristina Mabrey ha escrito sobre las técnicas surrealistas--las imágenes de los sueños y el funcionamiento de la imaginación en Lorca—y su análisis informará nuestro estudio del deseo escondido y el simbolismo del viaje al interior en este poema:

Surrealist imagery transgresses the rules of grammar and creates its own lexicon against what was previously held as literary. It was also a transgression against conformity in language use and rules, a revolution against traditional linguistic norms of communication. Freud’s discovery of the unconscious as a particular language confronted the barrier between the spoken word and the *unconscious, repressed desires* (énfasis mío). Even though this new surrealist poetic discourse was not completely arrested by the rules of spoken language, it was driven by the rules of imagination and the language of dreams, a metaphoric rather than a rational means of expression (Mabrey 89).

Lo que Mabrey describe aquí en cuanto a la manera en que las imágenes surrealistas crean nuevas formas de comunicación mediante sus formas sorprendentes, explica tanto el procedimiento poético como y las intenciones de Lorca en este poema. Las imágenes surrealistas empleadas en “Pequeño Vals Vienés” son la encarnación de la imaginación y el lenguaje de los sueños. Al principio del poema, se evoca la ciudad de

Viena con la imagen de diez muchachas. Hay un paisaje surrealista, un “bosque de palomas disecadas”, y un “salón con mil ventanas”. Varios críticos han propuesto¹² que Lorca, en una versión previa del poema, había escrito “diez muchachos” en vez de “muchachas,” y que este referente fue censurado por ser demasiado abierto en su expresión del deseo homosexual. Aparte de suposiciones, vemos que más tarde en el poema, Lorca escribe: “Hay una muerte para piano, /que pinta de azul a los muchachos”. No dice “unos muchachos”, sino “los muchachos”, lo cual indica que estos muchachos sí son los mismos de antes. Sin embargo, la expresión del deseo homosexual está claro en este poema, especialmente en su tono amoroso. Después de casi cada estrofa, aparece el verso “ay, ay, ay, ay!” que estriba la composición, dándole forma de una canción del vals, seguido por una súplica al amante. Vemos la imagen de un lugar doméstico con “la butaca y el libro muerto,” con un pasillo y una cama. Hay una proyección del yo poético en la personificación del vals en cada súplica al amante, (“Toma este vals con la boca cerrada”) con un aumento de intensidad en estrofa tras estrofa. Luego, volvemos al espacio concreto de Viena y el salón, y la voz poética lorquiana evoca más esencias de la ciudad: los chicos tocando el piano, y los mendigos. Terminamos el poema en un desván con imágenes sensoriales muy provocativas del amor y el deseo—las imágenes más abiertamente sexuales que hemos visto de Lorca, y las menos vinculadas a contextos sagrados.

Nuestro análisis del poema se centra en la proyección del “yo” poético en la personificación del vals. El vals se mueve, suspira, anhela, y se dirige a otro. Es la presencia de este vals animado que evoca el espacio metafórico del deseo homosexual en el poema. La interacción del vals con el “tú” imaginado—el baile soñado entre amados—

¹² Christopher Maurer, Carlos Ramos

toma lugar en un espacio surrealista en una Viena imaginaria. Para analizar la creación lírica de estos espacios donde el deseo homoerótico se encarna y se expresa, es importante ofrecer mi propia traducción del poema. La traducción existente de “Vals” por Medina y Statman está bien lograda, en muchos sentidos, pero es muy literal. Mi traducción, a diferencia de la suya, no pretende una traducción literal de las palabras sino la transmisión del sentido lorquino en las palabras más adecuadas posibles. Por ejemplo, “tarde tibia” en nuestra versión aparece como “sultry” en vez de “warm”. Más significativo aún es darle al vals la animación y la agencialidad que se deriva de la personificación. Yo traduzco: “Toma este vals con la boca cerrada” con “Take this waltz with its lips sealed closed” en vez de “take this waltz with your mouth closed”. Este cambio en la lectura y interpretación tiene implicaciones importantes, no solo para la tesis, pero en cuanto al aprecio de las técnicas lorquianas. Medina y Statman tampoco preservan el ritmo del poema: dicen solo “this waltz” dos veces, en vez de cuarto, en la tercera estrofa, y no incluyen la repetición del “ay ay ay ay”. Las repeticiones enfatizan tanto la expresión y el desarrollo del yo poético como el aspecto narrativo del poema vinculado en la poesía tradicional y el canto. Al quitar la estructura de repeticiones en el poema, Medina y Statman hacen que el poema pierda su vínculo con la canción, y por lo tanto, disminuyen el poder de la encantación y la evocación de un delirio romántico, sensual y sexual en el poema. Sin este ritmo, al poema le faltan los ecos, y ese andamio constructivo y lírico del flamenco y del vals.

Little Vienesse Waltz

In Vienna there are ten young women,
a shoulder where Death comes to weep
and a forest of paper-dry doves.
There is a fragment that was ripped from the morning
that hangs in the museum of frost.
There's a thousand-windowed lobby.

Ay, ay, ay, ay!
Take this waltz with its lips sealed closed.

This waltz, little waltz, little waltz, this little waltz
of itself, of death and of cognac
with its slithering soaked tail in the sea.

I love you, I want you, I need you,
with the dying armchair and its dead book,
along the heartbroken hallway,
in the shadowed attic of the lily,
in our moon-soaked bed
and the turtle's dreams of our waltz.

Ay, ay, ay, ay!
Take this waltz with its shattered waist.

In Vienna there are four mirrors
where your mouth and its echoes play hide and seek.
Death plays a song on the piano
that paints the boys blue.
There are beggars on the rooftops,
wearing garlands of freshly plucked tears.

Ay, ay, ay, ay!
Take this waltz that dies in my arms.

Because I love you, I love you, my love,
in the attic where the children play,
dreaming of the ancient lights of Hungary
in the sighs of the sultry afternoon,
seeing sheep and snow-lilies
in the dark silence of your forehead.

Ay, ay, ay, ay
Take this "I will forever love you" waltz.

In Vienna I will dance with you
 with a disguise
 of a river's head.
 Look at my body with its hyacinth shores!
 I'll leave my mouth between your legs,
 my soul in photographs and lilies,
 and in the shadowed waves of your being
 I want, my love, my love, to leave,
 violin and sepulcher,
 the ribbons of our waltz.

El poema brota de un espacio físico, actual, en un procedimiento similar a los que hemos visto en “San Miguel” en Granada, y “Oda a Walt Whitman” en Nueva York. Después de la enumeración de unos referentes objetivos (Viena, bosque, museo, salón) pronto se establece la atmósfera del ensueño, con una personificación de la muerte, y una fragmentación—casi cubista—del espacio con la multiplicaciones de palomas disecadas en un bosque y las mil ventanas en el salón.

En Viena hay diez muchachas,
 un hombro donde solloza la muerte
 y un bosque de palomas disecadas.
 Hay un fragmento de la mañana
 en el mueso de la escarcha.
 Hay un salón con mil ventanas.

Ay, ay, ay, ay,
 Toma este vals con la boca cerrada (1-8).

Además de la sugerencia de refracción y espejismos que se establece aquí, se anuncian los temas de la pena, el deseo, y la muerte. También se introduce el ritmo—vinculado al vals con las repeticiones de tres—pero también importante como aspecto acústico, sinestético y surrealista, evocando la creación de espacio con la anticipación de las reiteraciones del verso y su eco.

En la estrofa siguiente, el espacio se transmute del salón en escena doméstica, con reminiscencias de la alcoba del “arcángel domesticado” en “San Miguel”, pero sin el contenido religioso del primer poema ni el tono de exageración camp. Más evocativo del homenaje a Whitman en “Oda,” la lectora presencia aquí referentes seculares y naturales de toque surrealista que permiten la expresión del deseo y el amor.

Te quiero, te quiero, te quiero,
con la butaca y el libro muerto,
por el melancólico pasillo
en el oscuro desván del lirio,
en nuestra cama de la luna
y en la danza que suena la tortuga.

Ay, ay, ay, ay,

Este vals de quebrada cintura (12-19).

Aquí vemos las primeras sugerencias del espacio de amor, ese desván—ubicado en la parte superior de la casa—privado, quieto, espacio de memorias y de encuentros, espacio psíquicamente asociado con la imaginación y los sueños. A diferencia de la alcoba de San Miguel, falta un referente actual aquí: es un espacio metafórico. Personificado también como el vals, el pasillo que nos conduce al desván es “melancólico” (14). Este sentimiento de melancolía puede corresponder al segundo verso del poema: “un hombre donde solloza la muerte” (2). El yo poético construye “el oscuro desván del lirio” (15), un lugar cargado de emoción y fragancia. Pero aquí, otra vez, falta lo camp de esa alcoba perfumada en San Miguel, que emanaba la barata y olorosa “agua de colonia”. Aquí la aroma es suave y natural. La técnica surrealista del *collage* se emplea también, como en los poemas analizados anteriormente. Se edifica un espacio de ensueño con “nuestra cama de la luna” (16) y “en la danza que sueña la tortuga” (17). Los detalles—un desván,

un pasillo, un libro, una butaca—surgen sin perspectiva ni lógica y esto acrecienta el tono de misterio. La luna y la tortuga se insertan en el *collage* imaginativo—lo irreal mezclándose con lo real, como habíamos visto antes en las evocaciones de Granada y Nueva York. Pero aquí las metáforas parten de lo son natural y se funden de emoción. No vemos el pagano Walt Whitman vinculado a Apolo, ni San Miguel asociado con imágenes sagrados católicos, o delirios árabes y berberiscos. Aquí el contexto es plenamente secular y privado, que nos prepara para la introducción del yo poético y la evocación de su amado con la forma posesiva de la primera persona del plural: “nuestra cama de la luna”. En esta imagen surrealista, amado y amado se juntan en un espacio íntimo, personal, que corresponde también a la imagen de la pareja de bailadoras, encanada en el vals.

Entonces, con la repetición de la frase “En Viena hay..,” la voz poética nos ubica de nuevo en el salón. La técnica de refracción y la idea de espejismos se siente en la repetición y nos prepara para los ecos que evocarán las imágenes también:

En Viena hay cuatro espejos
donde juegan tu boca y los ecos.
Hay una muerte para piano,
que pinta de azul a los muchachos.
Hay mendigos por los tejados
Hay frescas guirnaldas de llanto.

Ay, ay, ay, ay,
Toma este vals que se muere en mis brazos (20-27).

En las imágenes de los “cuatro espejos” (20) y “tu boca y los ecos” (21), el poeta literalmente reconoce el significado del juego de la duplicación en la creación del espacio poético, donde lo real y lo surreal, el amante y su amado, los dos bailadores, la ciudad y la naturaleza se confirman en los reflejos. El hasta ahora no nombrado amado cobra una

presencia más tangible en esta estrofa con la identificación, con el posesivo, de la segunda persona—“tu boca”—pero la refracción en los espejos—recordándonos de la técnica cubista, desconstruye el tú en esencias, atributos físicos metonímicos. Nunca en el poema aparece una referencia de género asociada con este “tú” en el poema: un logro difícil en español. El autor alcanza distanciar a la esencia del amado de los contextos normativos de género al evitar los adjetivos. Pero en el contexto de la biografía del autor, y su progresiva comodidad con la expresión que hoy llamamos queer, la crítica, y esta tesis, suponemos un referente masculino. El espacio se vuelve más y más surreal, con la evocación de “piano / que pinta de azul a los muchachos” (22-23), “mendigos por los tejados” (24) y “frescas guirnaldas de llanto” (25), volviéndonos a ese sentimiento de misterio, de pérdida, o de muerte de la primera estrofa.

En la penúltima estrofa del poema, el corazón erótico y sentimental del poema se yergue. El deseo por el amado se amplifica y otra vez la voz poética se refugia en ese espacio de amor, el desván:

Porque te quiero, te quiero, amor mío,
 en el desván donde juegan los niños,
 soñando viejas luces de Hungría
 por los rumores de la tarde tibia,
 viendo ovejas y lirios de nieve
 por el silencio oscuro de tu frente.

Ay, ay, ay, ay,
 Toma este vals, este vals del “Te quiero siempre” (28-35).

Se duplica el “te quiero” reforzado por el muy íntimo “amor mío” (28). Al reemplazar el tercer “te quiero” en este verso con el adjetivo posesivo, se enfatiza la relación mutua, y los sentimientos tanto románticos como sexuales se intensifican. El yo poético y el sujeto/objeto de su deseo comparten un espacio romántico, irreal. Otra vez se emplean las

técnicas de la multiplicación y los espejismos—las “viejas luces de Hungría” (30), “las ovejas y lirios de nieve” (32), “el silencio oscuro de tu frente” (33), para evocar un ambiente de pureza, inocencia, y un amor a la vez sensual, bello, vinculado a los sentidos, pero también elevado.

El poema se acaba con la estrofa más evocativa, sensorial, y erótica, haciendo paralelo a la unión culminante de los amados en una atmósfera intensa de belleza surreal:

En Viena bailaré contigo
con un disfraz que tenga
cabeza de río.
¡Mira qué orillas tengo de jacintos!
Dejaré mi boca entre tus piernas,
mi alma en fotografías y azucenas,
y en las ondas oscuras de tu andar
quiero, amor mío, amor mío, dejar,
violín y sepulcro, las cintas del vals (36-44)

La última estrofa comienza otra vez con la tercera repetición de “En Viena”, estructura que evoca el tercer acto de este pequeño drama lírico, reforzando también la reiteración de grupos de tres en el poema, reflejando el tempo y el ritmo relacionados con el vals. El yo poético y el amado logran bailar públicamente juntos, a pesar de que el amado vista un “disfraz que tenga/cabeza de río” (38). La imagen de la cabeza del río es erótico, aún en forma de máscara, y el agua que fluye libremente aquí se asocia con la liberación sexual y la expresión del deseo. La voz poética habla con su amado y le pide que note “qué orillas tengo de jacintos” (39). Esta imagen corresponde al “desnudo como un río” en la “Oda a Walt Whitman,” evocando la imagen sensual de dos cuerpos desnudos gozando de la contemplación mutua. El próximo verso es, sin duda, el verso más abiertamente homo erótico y queer de todo el poema. “Dejaré mi boca entre tus piernas” (40) es explícitamente sexual—lejos de la admiración distanciada e implícita de las referencias a

los “muslos” en los dos poemas anteriores. Esta imagen, romántica y también gráfica, revela la evolución en la voz poética desde la articulación de una atracción meramente estética—con su componente de indignación o repugnancia en cuanto a los elementos carnales del amor—hacia una aceptación de la imagen completa del amor y el deseo—imagen que une lo físico y lo emocional/psíquico en las metonimias de los amados: “mi boca entre tus piernas”.

Además de reforzar la trayectoria que vamos trazando en esta tesis—cómo el yo poético logra crear espacios surrealistas donde se explora y se expresa el deseo homosexual o queer—este poema es notable primero por su estructura rítmica que evoca un vals, sus imágenes de baile, y su llanto entonado, como en el cante andaluz. El ritmo de este poema es muy constante: mientras “Oda a Walt Whitman” varía su énfasis verbal y el estrés en las sílabas a través del poema, hay un ritmo establecido en “Vals”. Lorca, hablando del libro de poemas sobre el vals que quería publicar, le comentó al crítico Pablo Suero “The book is written in waltz time” (Maurer 936). El vals no es el único baile tradicional que presenciamos en esta obra. Aunque Lorca lo escribió en su camino de Nueva York a Cuba, todavía hay elementos fuertes de su herencia andaluza—parecido a lo que vimos en “San Miguel (Granada)”, en su evocación de los ritmos, llantos, imágenes y temas del cante. En su versión cantada de este poema, la cantante española Silvia Pérez Cruz adapta el texto del poema a las letras de una canción, flamenca en su inspiración, con los gemidos y el estilo sensual y dramático de este género de canción andaluz. La versión de Silvia Pérez Cruz, es una adaptación española de la canción de Leonard Cohen, quien hizo su propia traducción al inglés al ritmo musical de un vals. Las dos versiones son bellas, cada una con sus méritos. La canción de Silvia Pérez Cruz,

apropiadamente parte de su álbum titulado *Granada*, emplea el estilo de canto flamenco. Este estilo, según Ramón Fernández Palmeral, es “el llamado melismático de origen griego (es decir, diferentes sonidos brotan de una sola sílaba).” El cantado “ay, ay, ay, ay” de Silvia Pérez Cruz es un ejemplo perfecto de este estilo melismático. Su versión del poema hace claro la importancia de la música para el autor, una conexión explorada en esta descripción de Ramón Fernández Palmeral:

Su formación musical la inició con su madre y su tía Isabel García Rodríguez que "tenía un talento musical especialmente notable, y cantaba, acompañándose de la guitarra, con extraordinaria afinación y voz delicada". En la Vega de Granada aprenderá las canciones tradicionales que él relacionaba con las faenas agrícolas y con las fiestas del campo, y de las niñeras y criadas aprenderá nanas y otras canciones populares de la época. Éstas conseguirán despertar en el joven Lorca el interés por la música tradicional. El aprendizaje de esta primera época será determinante para la obra del poeta. La preocupación por lo popular será una constante en su vida, no obstante, aunque en sus primeras obras pueden hablarse de "regionalismo", el Lorca maduro asume lo popular como esencia y lo sublima a través de su propia creación artística.

Este juego, o intercambio, entre las dos formas musicales en este poema enriquece el aprecio del espacio teatral, dramático, y sinestético que Lorca buscaba evocar en el poema, y cómo se propuso crear un escenario sensorial donde el yo poético queer pudo expresarse.

Otro aspecto notable es el uso del simbolismo de las flores: el lirio/la azucena y los jacintos. Para un hombre que quería ser una flor, y disfrutar del sexo en la manera que hace una flor, la imagen de la flor toma nuevo contexto. En la cita que introduce este capítulo escuchamos a Lorca lamentando su incapacidad de “floreecer,” de gozar del sexo reproductivo, en otras palabras, del sexo heterosexual. La flor se conecta muy gráficamente con el aspecto físico del sexo. Vimos como en “Oda” lo físico y lo carnal de la sexualidad repugnaban a Lorca en Nueva York. El yo poético era incapaz de

reconciliar su deseo homosexual mediante la función metafórica de la imagen. El yo se estancaba en las oposiciones binarias. Las dos flores en este poema son, según el simbolismo tradicional, flores que tienen una asociación con la muerte. El lirio/la azucena se conecta con la Virgen Madre. Mientras las flores sí tienen este simbolismo cristiano, Lorca no las contextualiza así en el poema, reflejando un distanciamiento de lo religioso en su poesía anterior. Esto refuerza también la trayectoria hacia lo más pagano y secular, y lo más abiertamente *queer* en los tres poemas. Las flores en este poema tienen significado dualista: la flor es un símbolo tradicionalmente femenino, pero en este caso, vemos las flores empleadas en un contexto decididamente homoerótico. El “desván del lirio” en la cuarta estrofa—una estrofa apasionada, que tiene lugar en ese espacio de amor—ayuda a evocar el escenario de un amor no-normativo. Hay pureza en esta imagen aunque representa un amor homosexual masculino: hay una blanca pureza en la imagen de la luna también, que invade o compone la cama, que recuerda la blanca pura belleza natural de Walt Whitman. Pero el lirio aparece otra vez en una de las últimas estrofas del poema, “lirios de nieve” relacionados no solo con el amor romántico pero también con el amor físico: lo sensual del amor en un contexto queer. Esta aceptación—como algo literalmente natural—se evoca también en el símbolo del jacinto en la estrofa más sexual del poema. “¡Mira qué orillas tengo de jancintos!” El jacinto es también una flor de la muerte entre otras imágenes muy femeninas en los últimos versos—la máscara, las cintas, el jacinto y las azucenas—pero aquí se presentan en un contexto homoerótico, dándoles otro, nuevo significado fuera de su contexto normativo. Basadas en el sueño—no en la realidad—y en la homosexualidad en vez de la heterosexualidad, estas imágenes refuerzan los dualismos del poema.

Otra manera en que el poema crea dualismos, es mediante la tensión. El autor Carlos Rabassó escribe sobre el juego de oposiciones en la escritura de Lorca:

La búsqueda personal y creativa lorquiana será el resultado de la confrontación inevitable de dos mundos contrapuestos, antagónicos, pero al mismo tiempo complementarios, inesperables, irremediabilmente destinados a soportarse entre un espacio-receptáculo, intuitivo y sensible, cuya fertilidad necesitará de la aportación de otro espacio depositario como semilla (58).

“Vals” es un ejemplo de esta búsqueda personal y creativa, y en el enfrentamiento de la realidad y el sueño, los “dos mundos contrapuestos”, Lorca crea este “espacio-receptáculo” en que pueden crecer las semillas de su deseo queer. Con los espacios físicos y soñados del poema y las figuras que ocupan estos espacios, Lorca produce una identidad alternativa queer en un espacio igualmente queer. Según Gibson, la estancia de Lorca en Cuba, cuando estaba escribiendo y editando este poema, fue clave para la expresión homosexual de Lorca. En una carta a Norma Brickell, Mildred Adams escribe sobre Lorca: “Ya no es nuestro Federico, sino una persona muy diferente. Totalmente masculino, y muy ordinario”, y, años después, escribió Adams “Aquel brusco cambio fue el regalo de Cuba.” Gibson opina que este cambio resultó después de que Lorca había experimentado la escena gay cubana: “Hay que suponer que...durante aquellos meses se había vuelto gay, o más abiertamente gay” (254). Este gran cambio en la vida y en la personalidad de Lorca se refleja en los espacios presentes en “Vals”. Aunque la crítica no ha comentado directamente sobre los espacios o símbolos queeres en este poema (en cuanto a “Oda” y “San Miguel” sí hay más discusión del tema homosexual) hay estudios sobre los dualismos en general en la obra de Lorca, como en esta observación de Rabassó:

“Las diversas identidades del poeta andaluz reflejan toda una serie de oposiciones binarias que se atraen y se repelen en una especie de frenesí copulatorio hacia un

espacio abierto en su interior y otro cerrado en el exterior; uno líquido y oscuro (nocturno, telúrico-escatológico), y otro vaporoso (claro, diurno, reflexivo y calculador)” (59).

Los dos tipos de espacios que Rabassó comenta aquí—en términos menos esotéricos, uno oscuro y terrenal, y el otro lógico y luminoso—son espacios que reflejan el binario de lo dionisiaco y lo apolíneo. En “Vals” el espacio apolíneo es el espacio de los referentes materiales—el salón en Viena, los muchachos tocando el piano, las diez muchachas, y los mendigos, pero siempre toques de lo irreal y del sueño invaden estos escenarios de la realidad. El espacio dionisiaco se relaciona aquí con los “cuatro espejos/ donde juegan tu boca y los ecos” (20-21), las “frescas guirnaldas de llanto” (25), y el “hombre donde solloza la muerte / y un bosque de palomas disecadas” (2-3), para nombrar solo algunas imágenes. Lo más enfatizado en este espacio dionisiaco es el cuerpo físico. Las imágenes de amor y deseo prohibido—como “la boca entre tus piernas,” “el disfraz que tenga cabeza de río,” y la repetición de “te quiero” y “ay”—representan ese “frenesí copulatorio” que se realiza en los espacios sensuales del desván y la cama. Hay un sentimiento de finalidad y oscuridad en el poema en cuanto a este amor—toma lugar en el desván, hay “una muerte para piano”, y termina con “violín y sepulcro”, como una anunciación de la muerte de este amor. Sin embargo, gracias a la multiplicación surrealista que vemos con “los cuatro espejos”, las fotografías, las parejas bailando, y el bosque, también se evoca una sensación de expansión. Los ecos visuales refuerzan los ecos musicales en la composición, creando nuevas dimensiones, donde la voz poética, literalmente y figurativamente se proyecta vistiendo una máscara: “una máscara que tenga cabeza de río” sugiriendo todas esas conexiones metafóricas discutidas en cuanto al agua que fluye, símbolo de sexualidad y vitalidad.

Bibliografía del Capítulo Tres

- Fernández Palmeral, Ramón. "Conferencia: Federico García Lorca y el flamenco." Alicante. Febrero 2008.
- Gibson, Ian. *Caballo azul de mi locura: Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta, 2009.
- Mabrey, María Cristina. "Mapping Homoerotic Feelings and Contested Modernity: Whitman, Lorca, Gingsberg, and Hispanic Modernist Poets." *South Atlantic Review* 75.1 (2010): 83-98.
- Maurer, Christopher, ed. *Federico García Lorca: Collected Poems*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002. Print.
- Rabassó, Carlos A. *Granada, Nueva York, La Habana: Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1998.

Conclusión

*“¡Cómo ha cambiado nuestro Federico!”—Norma Brickell a Mildred Adams,
después del viaje de Lorca a Cuba*

A través de obras representativas de diferentes etapas en la vida de Federico García Lorca se ha trazado una trayectoria de auto-expresión. Desde la alcoba de San Miguel en Granada, retratada al estilo camp, a una Nueva York industrializa y conflictiva con sus “maricas” corruptos y su Walt Whitman idealizado, hasta un espacio de ensueño en Viena con dos amantes que bailan el vals, los poemas han permitido vislumbrar una evolución en la poética y en la perspectiva personal de Lorca que se manifiesta en su retrato de la sexualidad queer. Específicamente, se ha analizado la transición desde lo religioso y pagano mitológico hacia lo secular, y desde el deseo estético y romántico, hacia la expresión del deseo plenamente erótico y sexual. El yo poético evoluciona en su concepción y aceptación de lo queer, y estos pasos de auto-acercamiento se notan en el empleo de las imágenes del cuerpo masculino (específicamente los muslos), y en los símbolos del agua, las flores y la naturaleza. El análisis se ha centrado en cómo la voz poética ha empleado estas imágenes en conjunción con una variedad de técnicas surrealistas para lograr el funcionamiento poético: la creación de nuevos espacios imaginativos—pequeños teatros sensoriales—en que la identidad queer se puede explorar y realizar.

Es un desafío separar a Lorca, autor, de su voz poética. La lírica, y especialmente la lírica española en la época de las vanguardias, está centrada en el viaje al interior. Técnicas retóricas asociadas con el surrealismo buscan minar el subconsciente y los sueños. En las imágenes poéticas se halla un reflejo del ser. Granada y Lorca son inseparables; un amor fracasado con Salvador Dalí dejó huella; el horror, la diversidad, y

el ritmo de Nueva York impactaron al joven español. Ángel Sahuquillo y Paul Binding se apoyan en la biografía de Lorca como fuente principal en el análisis crítico de su obra. Otros críticos como Jonathan Mayhew, buscan separar la voz poética de las experiencias vividas del autor. Este estudio ha intentado de combinar los dos campos de crítica siguiendo el camino de Ian Gibson, en su libro *Lorca y el mundo gay*, que se enfoca en la biografía de Lorca para informar, colaborar, el análisis de la voz poética lorquiana.

Mientras Gibson estudia la presencia del yo poético lorquiano, no se enfoca en cómo esta voz construye espacios alternativos queeres a través de las figuras retóricas y el funcionamiento poético. Como puente al contenido psíquico, las técnicas asociadas con el surrealismo—incluyendo el *collage*, afiliado también con el cubismo—parecían particularmente aptas para lograr el análisis del yo poético lorquino. Esta monografía, por lo tanto, mediante el estudio del ensamblaje de imágenes, de la repetición, y de un conceptismo muy particular del autor, ha notado en los símbolos predilectos lorquianos una exteriorización del ser, y una multiplicación de yoes enmascarados que se relacionan con la representación de la forma masculina erótica.

Recordemos que en su *Conferencia-recital del “Romancero gitano”* Lorca identificó un protagonista principal de su obra

un solo personaje que es la Pena, que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles, y que no tiene nada que ver con la melancolía, ni con la nostalgia, ni con ninguna otra aflicción o dolencia del ánimo; que es un sentimiento más celestre que terrestre; pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender (282).

Hay mucho del dramaturgo en el poeta. Como se ha visto, sus poemas evocan espacios tri-dimensionales que permiten ese contacto de “la inteligencia amorosa con el misterio...que no puede comprender.” Su amistad con Dalí y Buñuel, su admiración por

el “profesor de los cinco sentidos,” Góngora, complementaron su don natural de evocar escenas dramáticas y paisajes casi cinematográficos, pero siempre con ese motivo de penetrar en la pena, en el misterio del ser, ese mundo emotivo y sensual, y, en el caso de Lorca, donde la identidad queer se enfrenta con la realidad que le rodea.

Ni abierto ni cómodo con la expresión de su sexualidad como el más joven Luís Cernuda, poeta emigrado de España, por ejemplo, Lorca se enfrentaba con circunstancias reales y políticas no propicias a la otredad ni a la identificación con lo no normativo. Por lo tanto, la obra de Lorca encarna ese “a story half told and half understood” (xlviii-xlvix) identificado por Maurer. Para Lorca, criado en la Andalucía tradicional y católica, la exploración de su sexualidad, especialmente de los aspectos físicos y carnales del sexo, era angustioso. Este estudio ha revelado que Lorca sí estaba atraído al amor queer—a lo estético, lo romántico, y lo bello del cuerpo masculino—pero todavía no sabía cómo manifestar ese deseo sin un elemento de repulsión. Era un hombre quien hubiera preferido--como él mismo lo dijo—ser una flor. Pero sí logra un florecimiento en sus descripciones queer del cuerpo masculino y un entendimiento mucho más completo de su orientación sexual. Si hubiera sobrevivido la Guerra Civil española, o si se hubiera huido de España en exilo a México o a Estados Unidos como Cernuda y otros tantos intelectuales, es posible que habríamos visto el brote de la expresión queer, todavía tenue en la poesía estudiada aquí, ofuscada y transformada por la imagería y las estrategias surrealistas. A pesar de que su identidad queer aparezca, por la mayor parte, enmascarada en su poesía, no ha habido escasez de estudios vinculados en el tema de su homosexualidad en el ámbito internacional. *Lorca: The Gay Imagination* de Paul Binding, uno de los primeros libros sobre la intersección de vida y obra, se publicó en

Inglaterra. El poema del poeta *beat* Alan Ginsberg, “A Supermarket in California” reúne a Walt Whitman y Lorca en la sección de fruta del supermercado, y con la elegía de Pablo Neruda salió a la luz del mundo la tragedia de su muerte como consecuencia de las polarizaciones ideológicas y la intolerancia en España al estallar la guerra civil.

Dentro del campo actual de los estudios literarios queeres, Lorca seguramente tiene plaza tanto en los estudios del modernismo queer y del surrealismo queer; fácilmente podría estar ubicado al lado de autores internacionales como Richard Bruce Nugent, Radclyffe Hall, Gertrude Stein, James Baldwin, y Djuana Barnes. El surrealismo queer, en particular, ha visto un auge reciente en recintos académicos: por ejemplo, se ofreció un seminario en el Radcliffe Institute for Advanced Study en Harvard titulado “Surrealism and Non-Normative Sexualities” en 2009, y un simposio titulado “Queering Surrealism” en Chichester, England en 2010. Libros como el de Peter Dubé, *Madder Love: Queer Men and the Precincts of Surrealism* (2008), que hemos referenciado en este estudio, también muestra el interés en la compenetración del surrealismo con lo queer como enfoque crítico. Peter Dubé ve en esta combinación del surrealismo y lo queer no solo la unión de dos movimientos parecidos, sino también un intento “to reclaim...what is beautiful, complex, and untamed in surrealism for queers and to assert what is beautiful, complex and untamed in queerness for surrealism, because both are vital” (35).

En este florecimiento del ser poético lorquiano y su actitud hacia la sexualidad queer, presenciamos la belleza, el dolor, la complejidad, y la naturaleza indómita del espíritu de la creatividad, lo que Lorca llama “el duende”—ese “poder misterioso que todos sienten y ningún filosofo explica” (García Lorca 26)—ese duende que está en el cuerpo y el corazón de toda su obra.

Bibliografía completa

- Alvar, Manuel. *Símbolos y mitos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990. Print.
- Arango, Manuel A. “Lo Mítico En El Romancero Gitano de Federico García Lorca.” *Garcia Lorca Review* 11.2 (1983): 125–138. Print.
- Binding, Paul. *Lorca: The Gay Imagination*. London: GMP, 1985. Print.
- Bonaddio, Federico. *Federico García Lorca: The Poetics of Self-Consciousness*. Woodbridge: Tamesis, 2010.
- Breton, André. “Primer Manifiesto Surrealista..” Web. 12 Apr. 2016.
- Cate-Arries, Francie. “The Discourse of Desire in the Language of Flowers: Lorca, Freud, and ‘Doña Rosita.’” *South Atlantic Review* 57.1 (1992): 53–68. JSTOR. Web.
- Chauncey, George. *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*. New York: Basic Books, 2004. Print.
- Cuvaradic García, Dorde. “Oda a Walt Whitman: Homenaje de García Lorca al Poeta del pueblo y las multitudes.” *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 32.2 (2006): 19–28. Print.
- Dubé, Peter, ed. *Madder Love: Queer Men and the Precincts of Surrealism*. Maine: Rebel Satori Press, 2008. Print.
- Edwards, Gwynne. *Lorca, Buñuel, Dalí: Forbidden Pleasures and Connected Lives*. London: I.B. Tauris, 2009. Print.
- Eisenberg, Daniel. “Lorca and Censorship: The Gay Artist Made Heterosexual.” *Angelica: Revista de Literatura* 2 (1991): 121–145. Print.
- García Lorca, Federico. *Poesía Completa*. New York: Vintage Español, 2003. Print.
- Gibson, Ian. *Caballo azul de mi locura: Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta, 2009.
- . *Federico García Lorca*. England: Faber and Faber, 1989. Print.
- Godoy, Juan M. “Tres arcángeles y una santa: Homoerotismo camp en el Romancero gitano.” *Crítica Hispánica* 33.1-2 (2011): 339–357. Print.
- Greeley, Robin Adèle. *Surrealism and the Spanish Civil War*. New Haven: Yale University Press, 2006. Print.

- Halperin, David M. *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. New York: Oxford University Press, 1997. Print.
- Hansen, Hans Lauge. "La máscara pura de otro signo: La metáfora como máscara en *Romancero Gitano y Poeta en Nueva York*." *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)* (2000): 531-544.
- Jerez-Farrán, Carlos. "García Lorca, el espectáculo de la inversión sexual y la reconstitución del yo." *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal, and Latin America* 83.5 (2006): 669-693.
- Laguardia, Gari. "The Butterflies in Walt Whitman's Beard: Lorca's Naming of Whitman." *Neophilologus* 62.4 (1978): 540-554. Print.
- Mabrey, Maria Cristina. "Mapping Homoerotic Feelings and Contested Modernity: Whitman, Lorca, Gingsberg, and Hispanic Modernist Poets." *South Atlantic Review* 75.1 (2010): 83-98. Print.
- Martínez Nadal, Rafael. *El público: amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. United Kingdom: Dolphin Publishing Co., 1970. Print.
- Maurer, Christopher, ed. *Federico García Lorca: Collected Poems*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002. Print.
- Mayhew, Jonathan. *Apocryphal Lorca: Translation, Parody, Kitsch*. Chicago: University of Chicago Press, 2009. Print.
- . *The Poetics of Self-Consciousness: Twentieth-Century Spanish Poetry*. Pennsylvania: Bucknell University Press, 1994. Print.
- Morton, Donald, ed. *The Material Queer: A LesBiGay Cultural Studies Reader*. Colorado: Westview Press, 1996. Print.
- Ortega, José. *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 1989. Print. Biblioteca de Bolsillo no. 4.
- Rabassó, Carlos A., and Fco Javier Rabassó. *Granada, Nueva York, La Habana: Federico García Lorca entre el Flamenco, el Jazz y el afrocubanismo*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1998. Print.
- Richter, David. *Garcia Lorca at the Edge of Surrealism: The Aesthetics of Anguish*. Pennsylvania: Bucknell University Press, 2014. Print.
- Rumeau, Delphine. "Federico García Lorca and Pablo Neruda's Odes to Walt Whitman: A Set of Choral Poetry." *Comparative Literature Studies* 51.3 (2014): 418-438.

- Saez, Richard. "The Ritual Sacrifice in Lorca's *Poeta en Nueva York*" in *Lorca. A Collection of Critical Essays*. Ed. Manuel Duran. New Jersey: Prentice Hall, 1962. 108-129.
- Sahuquillo, Ángel. *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina*. Alicante: Instituto Cultural "Juan Gil-Albert", 1991. Print.
- Smith, Paul Julian. *The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*. Reprint edition. Oxford: Clarendon Press, 1992. Print.
- Stainton, Leslie. *Lorca: A Dream of Life*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1999. Print.
- Stone, Rob. *The Flamenco Tradition in the Works of Federico García Lorca and Carlos Saura: The Wounded Throat*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2004. Print.
- "Susan Sontag: Notes On 'Camp.'" N.p., n.d. Web. 15 Apr. 2016.
- Tobias, Ruth. "Beauty and the Beast: Homosexuality in Federico García Lorca's 'Ode to Walt Whitman.'" *Mester* 22.1 (1992): 85-99.
- Vicari, Justin. *Mad Muses and the Early Surrealists*. McFarland, 2011. Print.